

**Humor y dictadura**  
**Espacios de expresión y opresión creados por el humor en**  
**relación con la dictadura militar argentina (1976-1983)**

SUBMITTED TO THE FACULTY OF THE UNIVERSITY OF MINNESOTA

BY

Natalia Defiel

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS

FOR THE DEGREE OF

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Advisor: Ana Forcinito

August, 2021



## **Reconocimientos**

Cuando comencé mi carrera graduada no tenía muy claro hacia dónde me dirigía. Algo se hacía más palpable con el paso del tiempo: este trabajo, la dedicación que requiere, el tiempo que debe invertirse en él y los sacrificios que se hacen en el camino no serían posibles sin la ayuda y el apoyo de muchos otros. Primero quiero agradecer a mi consejera Ana Forcinito, quien me apoyó y me guió durante este proceso. Quiero agradecer a mi comité, Ofelia Ferrán que me ayudó a dar los primeros pasos, a Francisco Ocampo quien me inspiró a seguir en el camino del humor y por supuesto a María Isabel Kalbermatten que no dudo en prestarme su ayuda inmediatamente. Mis compañeros y amigos: Mónica Harper, Jessica Beck, Carolina Anón Suárez, Mónica de la Fuente Iglesias, Alicia Ocampo y todos aquellos que están siempre en mi corazón (lejos, pero cerca: Laura Martínez, Cecilia Canale, Diana Riquel). Gracias por el apoyo y la paciencia, por darme ánimo y creer en mí.

A mi familia argentina, no tengo palabras para expresar lo que significan para mí, su apoyo y su capacidad para dejarme volar siempre sin dudar de que tengo idea para dónde voy (no siempre el caso). Para los que ya no están físicamente pero siempre me guían y me cuidan: Olga, Alfredo, Alicia y Jorge.

Mi familia minesotana, Jane Jeffrey, sin su ayuda nada de esto hubiera sido posible. Davis y Greg gracias por estar.

Finalmente, a mi esposo Chad Defiel que me incitó a seguir siempre, en los momentos más difíciles cuando estaba lista para abandonar todo, cuando el cansancio me ganaba, él surgía para motivarme a seguir adelante.

Mis hijas Sara y Emma. Por ustedes y para ustedes, todo. Son la luz y la razón de mi vida.

*Dedico esta disertación a las mujeres de mi vida. Todas aquellas que me inspiran, me guían y me apoyan siempre. Las que posibilitaron el camino, las que me dieron la mano para recorrerlo y a las que espero guiar en turno.*

*Mónica Cristina Musumeci  
Melisa España  
Mónica Harper  
Jane Jeffrey  
Olga de La Rosa  
Alicia Alonso  
Sara Defiel  
Emma Defiel  
Y tantas otras...*

## Resumen

En este estudio me propongo analizar las diferentes funciones del humor en un periodo conflictivo de la historia argentina, la última dictadura que va desde 1976 a 1983. A su vez, indago en cómo el humor ha servido de herramienta para apoyar una reconstrucción de los hechos dolorosos del pasado facilitando la articulación y la divulgación de lo sucedido. Al referirme al periodo mismo de la dictadura, observo el humor como una herramienta enunciativa que promueve la crítica y la comunicación, utilizando en este caso la labor de la revista *Humo*®. A su vez, me detengo a analizar cómo el humor es utilizado durante la misma época por el poder para lograr los fines opuestos de coartar y reprimir, en este caso mediante el cine.

Más adelante exploro la función del humor para reconstruir los hechos y contribuir a la formación de la memoria colectiva desde los trabajos gráficos de artistas como Rep, Carlos Trillo y Lucas Varela. Finalmente, me detengo a indagar en cómo las víctimas más directas como fueron Mario Paoletti (preso político) y Alicia Partnoy (detenida en un CCD), reconstruyen su experiencia utilizando estrategias humorísticas que amortiguan el mensaje y ayudan a articularlo.

El humor como herramienta de expresión durante periodos conflictivos de la historia cumple una función esencial para lograr transmitir mensajes y críticas de otra manera censurados. A su vez, puede ser utilizado con los fines contrarios y promover ideologías represivas y limitantes. Finalmente, esta herramienta demuestra ser ventajosa en la reconstrucción del pasado conflictivo.

## Tabla de contenidos

<b>RECONOCIMIENTOS.....</b>	<b>I</b>
<b>DEDICATORIA.....</b>	<b>II</b>
<b>RESUMEN.....</b>	<b>III</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
 <b>CAPÍTULOS</b>	
<b>1. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>5</b>
La risa.....	5
El humor y sus funciones psicológicas, físicas y sociales .....	7
El humor y la construcción del significado.....	10
El humor y la protesta social.....	12
El humor político y la sátira política.....	14
La perspectiva de la superioridad .....	15
El humor y la incongruencia .....	17
Conclusión .....	20
 <b>2. REVISTA HUMO® (1978-1999) .....</b>	<b>22</b>
Los primeros ataques a estructura militar .....	26
El ataque de <i>Humo</i> ® al plan económico castrense .....	37
<i>Humo</i> ® y la representación de la juventud .....	46
Los lectores y sus cartas -un espacio de disenso- .....	50
La revista y “el problema de los desaparecidos” .....	57
La revista y los últimos años dictatoriales .....	64
El humor en la narración .....	68
La clausura del número 97 y la resistencia social.....	74
El fascículo secuestrado, sus chistes y denuncias.....	75
Conclusión .....	83
 <b>3. HUMOR Y CINE.....</b>	<b>84</b>
La industria cinematográfica durante la dictadura .....	85
Contraejemplos: La verdadera cara del humor pasatista .....	89
<i>Los hombres piensan solo en eso</i> .....	91
<i>Los turistas quieren guerra</i> .....	94
<i>El gordo de América</i> .....	96
<i>Basta de mujeres</i> .....	98
<i>Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo</i> .....	100

El camino del bien. El cine didáctico.....	102
Bipolaridad social y discursos predeterminados .....	103
La religión católica .....	103
El patriotismo y la glorificación de la autoridad.....	105
La familia, la célula básica de la sociedad .....	106
<i>Dos locos en el aire</i> .....	107
<i>Brigada en acción</i> .....	110
<i>Amigos para la aventura</i> .....	113
Conclusión .....	116
 <b>4. HUMOR Y REPARACIONES. EL PODER DE LA IMAGEN. ....</b>	<b>118</b>
Evolución histórica de los cómics e historietas .....	119
La novela gráfica.....	121
<i>La herencia del coronel</i> .....	125
El gráfico independiente .....	134
Los murales.....	138
Conclusión .....	145
 <b>5. HUMOR Y MEMORIA EN LA NOVELA .....</b>	<b>146</b>
El detenido en tiempos de represión dictatorial.....	147
El caso de Partnoy.....	152
El caso de Paoletti.....	156
El humor en la narración -Partnoy y Paoletti- .....	158
La comunicación en el silencio extremo -Partnoy y Paoletti- .....	164
La risa como resistencia -Partnoy y Paoletti- .....	167
Estrategias en contra de la disipación de la propia humanidad -Partnoy y Paoletti- .....	172
Lo absurdo y la resolución del problema de Videla -Paoletti-.....	175
Conclusión .....	182
 <b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>184</b>
<b>TRABAJOS CITADOS.....</b>	<b>190</b>



## Introducción

A primera vista, humor y dictadura parecieran ser dos términos automáticamente excluyentes; sin embargo, el humor como herramienta comunicativa es un método multifacético creador de espacios de expresión e ideologías. En esta investigación, me focalizo en el periodo histórico referente a la última dictadura militar argentina (1976-1983) y momentos posteriores claves para la reconstrucción de lo acontecido durante esos años.

Originalmente mi propuesta se basaba en el análisis del humor como creador de espacios de expresión en situaciones de represión y censura. Con la evolución de mi estudio logré entender que el humor crea espacios de todo tipo, no solo positivos para aquellos en estado de aflicción que necesitan expresarse y encuentran el humor como instrumento comunicativo, sino también para aquellos en el poder, que lo utilizan como mecanismo correctivo de comportamiento.<sup>1</sup> A su vez, encuentro pertinente abarcar un tercer fin que se le suma a la creación de espacios para expresarse y coartar y es la reconstructiva. El humor puede servir como herramienta para vencer los obstáculos impuestos por situaciones traumáticas y facilita un espacio donde la reconstrucción y articulación del pasado se hace posible.

En el primer capítulo desarrollo el marco teórico explicando brevemente las teorías en las que voy a apoyar mi estudio. Dichas teorías me ayudarán a entender y a

---

<sup>1</sup> La función correctiva del humor fue primero definida por Aristóteles. (Morreall 3)

explicar mejor el papel que cada obra tiene en el contexto cultural. A su vez, otorgarán luz para entender cómo el humor contribuye a la relevancia de cada obra y a la distribución y asimilación de su mensaje.

En el segundo capítulo me preocupo específicamente por la función enunciativa del humor durante los años dictatoriales en Argentina (1976-1983). Acercarse a las dictaduras en el momento en que tienen lugar es un trabajo minado por la labor de la censura de un sistema que reprime, castiga e invisibiliza las representaciones disidentes. Al requerir una interpretación a veces más profunda o analógica, el humor, a diferencia de las denuncias y críticas directas, puede ser interpretado como una amenaza menor. Así, este medio produce una grieta en el sistema, un espacio desde donde la verdad aflora con disfraz de carcajada. En ellos se visibiliza lo que ha sido acallado en otros escenarios. Se genera una ambigüedad donde intersecciona la represión del estado y las representaciones disidentes sobre la dictadura. Para ejemplificar esta función enunciativa, me focalizo en los trabajos realizados por la revista *Humo*® que surge en 1978. Analizo aquí la función particular del humor como creador de espacios de disenso.

No pretendo argumentar que la revista u otras producciones humorísticas no sufrieron la mano dura de la censura, pero sí que lograron un espacio de expresión amplio dada su naturaleza sardónica. La revista se transformó en una zona de disenso en donde, a través de los años dictatoriales, se logra entrelazar chistes —gráficos y escritos— con claros estímulos irrisorios, con trabajos alegóricos que reflejan la realidad, y otros componentes, como artículos con fines serios que burlan la censura por existir en un contexto por defecto cómico.

En el capítulo 3, me acerco al surgimiento de otro tipo de espacio creado por el humor con fines coercitivos y correctivos. En este caso, analizo dos tipos de obras cinematográficas aprobadas por el gobierno. El primer grupo es un conjunto de obras picarescas que procuran, argumentaré, mostrarle a la sociedad lo que no se debe hacer. Estas obras, que surgen previas a la dictadura, pero se popularizan aún más durante la misma, se caracterizan por un humor superficial, incongruente y pasatista. El apoyo financiero y permisivo con respecto a estas películas, a primera vista opuestas a los valores promulgados por las fuerzas armadas, permite conjeturar sus motivos intrínsecos.

El segundo grupo de películas que analizaré está formado por comedias de tipo familiar, totalmente opuestas a las del primer grupo por su naturaleza conservadora. Estas glorifican a las fuerzas armadas desde un humor superficial y, a primera vista, inocente. El humor utilizado en estas películas se basa en incongruencias absurdas más dirigidas a un público infantil que adulto. Mi análisis demostrará que los dos grupos se proponen establecer una postura que favorece a las fuerzas armadas, una como ejemplo y otra como contraejemplo.

En el capítulo 4, expongo una versión del humor que denomino humor reactivo no risible. Este humor carece de un estímulo irrisorio evidente lo que provoca en el lector/espectador una reacción diferente a la risa, generalmente ligada a la reflexión o a la acción. Primero, examino la novela gráfica como género peculiar para este tipo de trabajo. Me centro en la novela de Carlos Trillo y Lucas Varela, publicada en el 2008, que narra el proceso de reconstrucción de los hechos traumáticos del pasado y expone la violencia sistemática del periodo histórico en cuestión. Desde la ficción se crea un espacio para representar la realidad traumática y sus secuelas a largo plazo. Más adelante,

me centro en obras conmemorativas de tipo gráficas creadas por Miguel Repiso (*Rep*), artista gráfico argentino. Estas obras, argumentaré, presentan la misma metodología y esperan provocar en el público respuestas del mismo tipo interviniendo en la cultura para provocar la reflexión y un llamado a la acción.

En el capítulo 5, me enfoco en espacios reconstructivos de diferente índole. En este caso, me centro en espacios pertenecientes al ámbito de la memoria. Trabajo con dos autores: Alicia Partnoy y Mario Paoletti. Ambos prisioneros durante la dictadura y posteriormente exiliados. Los dos reconstruyen sus experiencias desde la escritura. En sus novelas utilizan el humor para facilitar la transmisión de los eventos traumáticos que vivieron en cautiverio.

En el caso de Partnoy, el humor que utiliza la autora se apoya más bien en el humor negro, generalmente oscuro, ligado a la muerte y autodirigido. Mientras que Paoletti utiliza un humor más sardónico e incongruente que devela un aspecto más liberador. Para los dos, el humor sirve como herramientas para reconstruir y transmitir sus experiencias carcelarias. Los elementos humorísticos sirven aquí para amortiguar el impacto del trauma que generara la violencia producida por la dictadura militar. El humor cumple una función esencial en estos trabajos, ya que aparece mezclado con los componentes más serios que quieren transmitirse contribuyendo a la ardua reconstrucción de la memoria cultural e histórica.

## Capítulo 1: Marco teórico

En esta sección, abordaré los conceptos del humor y la risa desde varias perspectivas teóricas con la finalidad de determinar los parámetros de mi estudio. Diferenciaré estos dos términos que a menudo son confundidos entre sí, centrándome en la base biológica de la risa como punto de partida. La abundante cantidad de estudios en torno a ambos términos desde múltiples disciplinas dificulta en ocasiones una aproximación única a las fuentes primarias. Por eso, he seleccionado en este apartado aquellos acercamientos al humor y la risa que servirán para entender con mayor profundidad mi análisis.

### La risa

La risa es una de las primeras funciones vocales después del llanto. Estudios focalizados en lo evolutivo demuestran que la risa es una capacidad innata porque incluso niños que han nacido sordos o ciegos ríen sin haber escuchado nunca la risa de otros y que el humor y la risa son productos de la selección natural.<sup>2</sup> A su vez, las evidencias evolutivas sugieren que la risa y el humor cumplen una importante función social y emocional que ha contribuido a la supervivencia de la especie.<sup>3</sup> La risa es una vocalización reconocible en todas las culturas. Aunque cada cultura tiene sus propias

---

<sup>2</sup> Vease por ejemplo, Provine, R. R. *Laughter: a scientific investigation*. New York: Penguin, 2000. Print.

<sup>3</sup> Un ejemplo destacado que se focaliza en lo evolutivo es el realizado por Matthew Gervais y David Sloan Wilson, *The evolution and functions of laughter and humor: A synthetic approach* Chicago, The Quarterly Review of Biology, 2005. Print.

normas en torno al humor, el sonido de la risa no es particular de cada una (Rod Martin 3-4).

La risa es considerada un instinto que ha evolucionado dentro del contexto del juego social que se observa en los primates. La risa Duchenne, observable en diferentes especies generalmente es producida por un cambio repentino e inesperado de los eventos considerados serios.<sup>4</sup> Se ha observado, a su vez la intención humorística en los primates. En el caso de primates que aprendieron a comunicarse por señas, se observa la utilización del lenguaje con fines de juego que involucran incongruencias adrede. Esto denota huellas del humor (Gervais 399).

Desde la filosofía, John Morreall, por su parte, describe la risa como un evento corporal producido por un estímulo. Físicamente, durante un episodio de risa, se producen la expulsión de aire de los pulmones, distorsión facial y, en ocasiones, dependiendo de la intensidad del episodio, el temblor total del cuerpo (52). Por su parte, Simón Critchley la define como un fenómeno corporal que se puede comparar con el orgasmo o un ataque de llanto. En cualquiera de estos casos, se pierde la capacidad corporal para llevar a cabo cualquier otra acción (8).

Con respecto al estímulo que produce la risa, este puede ser un estímulo sensorial en la manera más simple, como una cosquilla. Pero, también, puede producirse por un cambio perceptivo, como un acto de magia. Lo que hay que tener en cuenta es que estos

---

<sup>4</sup> Risa Duchenne, nombrada en honor al médico Guillaume Duchenne es la risa provocada por un estímulo. Esta risa o sonrisa involucra la contracción de los músculos cigomático mayor y menor cercanos a la boca lo que produce la elevación de la comisura de los labios y el músculo orbicular cercano a los ojos. Se caracteriza por presentar visualmente arrugas alrededor de los ojos.

estímulos no necesariamente necesitan ser humorísticos. Según Morreall, un estímulo humorístico debe provenir de un estado mental divertido (4).

Para realizar este estudio, resulta esencial tomar en consideración tanto la risa como sus efectos. Más allá de su base biológica, la risa cumple una función fundamental en el ser humano y sus relaciones sociales. Por un lado, la capacidad de aprendizaje y del lenguaje permite la creación casi ilimitada de situaciones humorísticas para producir la risa. Desde la simple fabricación de un chiste verbal a la producción cinematográfica de comedias y con una vasta cantidad de variantes entre ambos, el ser humano busca constantemente maneras de utilizar el humor para producir la risa. Las diferentes funciones de esta deben considerarse, a su vez, para entender por qué el ser humano se esfuerza tanto para producir esta respuesta. El humor puede moldear las normas sociales, alterarlas o mantenerlas, puede ser utilizado para crear lazos fuertes en un grupo, ya sea por simple disfrute o supervivencia, puede ser el medio para expresar descontento o aprobación, crítica o apoyo. Estos son algunos de los temas que abordaré en este trabajo.

### **El humor y sus funciones psicológicas, físicas y sociales**

Las funciones psicológicas del humor pueden dividirse en tres categorías según Rod Martin. La primera de ellas incluye los beneficios cognitivos y sociales de las emociones positivas del humor, por ejemplo, cómo el humor incrementa la capacidad cognitiva de resolver problemas, la organización y la memoria incluso comportamientos sociales como la generosidad y la solidaridad (16). La segunda categoría se refiere a los usos del humor para la comunicación social e influencia; por ejemplo, el humor puede ser visto como un modo de comunicación interpersonal que se utiliza frecuentemente para

influir a otras personas o transmitir mensajes complejos o difíciles de una manera más sutil. Finalmente, otra función es la de la liberación de tensión y la capacidad de lidiar con dificultades porque el humor le proporciona al individuo la capacidad de cambiar perspectivas para evadir situaciones estresantes (Martin 15-19).

Según Sigmund Freud (1856-1939), los chistes expresan pensamientos reprimidos en el inconsciente. La expresión de estos apoya el alivio necesario para las funciones psicológicas y fisiológicas del individuo (Oring 5). En su trabajo *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), Freud explica cómo se libera energía mediante el chiste, la cual puede ser sexual u hostil. El chiste expresa el pensamiento hostil que sería criticado socialmente si fuera mencionado de una manera más directa. Freud propone tres tipos de risa: la proveniente del chiste, lo cómico y la que se origina con el humor. En cada instancia, se acumula energía psíquica para una actividad particular que luego no es usada o requerida. Esta energía acumulada debe ser expulsada de alguna manera. Esta expulsión se logra mediante la risa. Sigmund Freud desarrolla su teoría de la fuga, *Relief Theory*, donde trata el tema de la risa de forma muy similar a cómo trata el tema de los sueños. El chiste sirve como una válvula para los pensamientos y sentimientos prohibidos. Cuando estos son expresados, se libera la energía en forma de risa (Morreall 111)

John Morreall explica que cualquier prohibición puede causar que una persona acumule un deseo de hacer lo que se le prohíbe, y este deseo frustrado puede manifestarse en energía nerviosa reprimida (21). Da el ejemplo de cómo un niño puede acumular este tipo de energía cuando se le pide que se esté quieto, así mismo y en extremo, esta energía también se acumula en aquellas personas forzadas a vivir bajo fuertes prohibiciones como en una represión dictatorial (21). Según esta línea teórica, se puede entender que las



restricciones sociales extremas dan como resultado la acumulación de energía reprimida que debe ser liberada de alguna manera. Esta liberación, en diferentes grados, es facilitada por los espacios permitidos por el humor y lo cómico.

A partir de los años 60, se comienza a explorar de manera más profunda el humor relacionado con la salud. Los efectos de la risa, se comprobó, va desde ejercicio físico moderado, considerando la flexión de los músculos del abdomen, el pecho y la cara, así como también los órganos internos, por ejemplo, a beneficios de tipo psicológico como resistencia al stress (Morreall, 50). Asimismo, John Morreall explica cómo está comprobado que el humor, en particular la risa, incrementa la tolerancia al dolor físico. En un experimento en donde los participantes sumergían las manos en agua helada, el dolor era tolerado por más tiempo y mejor cuando se hacían bromas y chistes al respecto (52). Varios estudios demuestran también como el humor provee la posibilidad al individuo de alterar la perspectiva de la situación estresante alivianándola. La emoción positiva que se asocia al humor ayuda a reemplazar el sentimiento de ansiedad, depresión y miedo por una más manejable para el individuo. Así, se producen cambios fisiológicos que regulan los efectos negativos de la ansiedad y la depresión. Se observan los beneficios del humor incluso en circunstancias extremas como en los campos de concentración. Se han realizado estudios que demuestran que el humor, como bromear acerca de los opresores, ayuda a las víctimas a soportar situaciones extremas de represión y violencia (Martin 19).

Otro beneficio para considerar, proporcionado por el humor, es la posibilidad de construcción de lazos comunales, incluso en el encierro. En el caso particular de los presos políticos de quienes hablaremos en este apartado, el humor cumple una función

esencial entre los detenidos, que sufren torturas físicas y psicológicas. Morreall explica que reírse en compañía crea un vínculo. Por lo tanto, el humor es un factor social y es también contagioso. La risa grupal se hace más y más fuerte a medida que va contagiándose. Además, reírse con otro demuestra la aceptación del otro con quien uno se ríe. Por este motivo, Morreall dice que la risa es un “gesto social amistoso” (114-115). En un estudio que analiza los mecanismos para lidiar con estrés extremo,<sup>5</sup> se concluyó que el humor entre prisioneros de guerra se hallaba entre los mecanismos más eficientes para resistir la opresión. Por ejemplo, el hacer chistes acerca de los guardias o ponerles sobrenombres lograba fortalecer al grupo y ver al enemigo “debilitado” (Ford, Spaulding 341).

### **El humor y la construcción del significado**

En este apartado, me focalizo en Per Linell para entender la construcción de significado en la interacción que, más adelante, utilizaré para aproximarme a este proceso en una interacción humorística.

Per Linell explora el concepto de dialogismo de Mijaíl Bajtín, que se refiere a la combinación de supuestos teóricos acerca de la acción, comunicación y cognición humanas. Un discurso está formado por interacciones con otras personas, incluso a veces con otras partes de uno mismo. A su vez, este discurso se genera en un contexto del cual depende y el cual depende de él. Estos factores interactúan en el discurso para construir el

---

<sup>5</sup> Este estudio se realizó con un grupo de 82 sobrevivientes de USS Pueblo que fueron encarcelados por 11 meses en Corea del Norte el 23 de enero de 1968. Durante el encarcelamiento los prisioneros sufrieron maltratos físicos, deficiencia alimentaria, e incertidumbre acerca de su destino.

significado (o conocimiento). La comunicación, explica Linell, no es una transferencia de información concluida y cerrada, como se la considera en la aproximación monológica tradicional Saussureana en donde la transmisión de significado es una codificación rígida por el hablante y decodificación pasiva por la audiencia, sino que es la construcción de significado llevado a cabo por varios mecanismos que se incluyen dentro del concepto generalizado de dialogismo entre ellos la doble dialogicalidad y la intertextualidad (7-8).

La doble dialogicalidad puede ser entendida como la relación entre la interacción de las partes involucradas en el diálogo (interaccionismo) y la construcción del significado mediante la comunicación. Cuando nos referimos a las actividades, ya sean cognitivas o comunicativas, se produce un diálogo entre la situación presente (el contexto en donde se lleva a cabo la interacción) y las tradiciones (las prácticas socioculturales). La intertextualidad exclusivamente literaria para Bajtín, es retomada por Linell y llevada al discurso y se refiere a la interacción que un texto tiene con otro. Mediante estos mecanismos que actúan como un continuo en la comunicación se produce el diálogo y con él la construcción de significado que se da no solo entre las partes involucradas, sino también al nivel de las prácticas socioculturales, institucionales, y comunitarias. Se produce la interacción con otros y, a su vez, con su cultura y su historia.

Al transferir esta dinámica al humor, entendemos que el significado del mensaje (o el chiste) es construido por ambas partes, el productor y el receptor de este, se produce en palabras de Linell, la negociación del significado. De esta manera, se entiende que existe un grado de dependencia cultural en la producción del humor. Las dos partes en una interacción, productor y receptor deben estar al tanto de las particularidades sociales, históricas y culturales para entender el mensaje transmitido en el segmento humorístico.

En esta interacción, el espectador o lector dialoga metafóricamente no solo con los otros participantes, o con el texto, en el caso de la comunicación escrita, sino también con las tradiciones culturales. Este diálogo entre las partes, el contexto, la cultura y la historia, sugiere la doble dialogicalidad donde el enunciado, ya sea escrito o hablado, está relacionado y dialoga con enunciados previos y futuros. Los textos (enunciados) que se producen están a su vez formados por otros previos (Marinkovich 732)

### **El humor y la protesta social**

La función del humor como área en donde se otorga permiso para la expresión tiene una larga historia. Mijaíl Bajtín, describe el carnaval medieval (lo carnavalesco) como un espacio en donde se alternan las jerarquías sociales de forma breve sin consecuencias posteriores. Se pone “el mundo al revés”, dice Bajtín, dando libertad de expresión a sectores de la población que generalmente no la poseen. Su estudio del carnaval medieval manifiesta cómo este ritual da voz, momentáneamente, a las partes no privilegiadas de la sociedad, las cuales pueden expresar sus sentimientos y descontento durante estos cortos periodos (Marinkovich 731).

Para Bajtín, lo carnavalesco funciona al ofrecer un mundo social alternativo fuera de los marcos de la iglesia y del estado. Los rituales y espectáculos del carnaval son la liberación transitoria en donde los privilegios y los tabúes desaparecen. Durante el carnaval, no hay límites, todo puede decirse o hacerse. Este ritual se transforma en una manera de promover el diálogo entre las diferentes partes de la sociedad, mientras se rompen las convenciones sociales (9).

La protesta contemporánea sigue utilizando mecanismos similares a los descritos por Bajtín en el carnaval medieval para promover el diálogo y la comunicación entre las diversas jerarquías sociales y, en muchas ocasiones, con el fin de confrontar autoridades represivas. La historiadora Marjolein 't Hart junto al historiador Denis Bos, observan el poder del chiste a modo de protesta, el cual tiene un valor comunicativo y es una estrategia efectiva para aliviar las demandas de la presión social (9).

A su vez, el antropólogo neoyorquino Elliot Oring se pregunta cuál es el beneficio de arriesgarse a perder la vida por un chiste. El autor plantea una serie de hipótesis que concuerdan, en varias instancias, con las funciones del humor propuestas por Hart. Primero, aduce que el humor sigue siendo una expresión estética como cualquier otra. Sin embargo, varios de sus entrevistados expresan la necesidad del chiste durante momentos de represión totalitaria. Frases como “Es con lo que sobrevivíamos”, refiriéndose a los chistes y el humor, son comunes entre los entrevistados por este autor (Oring 116).

Oring presenta más adelante al chiste como un instrumento que otorga la posibilidad de escapar a las frustraciones. Con el chiste, se critica las condiciones sociales, la incompetencia de los líderes y las fallas del sistema liberando la frustración creada por la acción represiva. (118-126).

Las funciones del humor, mencionadas por Hart y revisadas por Oring, son fundamentales para indagar en las obras propuestas en este trabajo. El humor en cuanto estrategia comunicativa para transmitir un mensaje y crear conciencia con respecto a las injusticias sociales o abusos es un tema recurrente en dichas obras. No es siempre posible durante los mandatos de gobiernos dictatoriales la posibilidad de encontrar espacios para la protesta social directa. En estos casos, el humor se transforma en una de las pocas

herramientas disponibles para la expresión. La función comunicativa del humor, si bien no siempre logra promover un movimiento en torno al cambio, sirve para reflejar la realidad existente.

Por otra parte, Hart explica que el humor actúa como válvula niveladora para hacer la situación más tolerable y, a su vez, genera lazos sociales. El apoyo comunitario y la identificación con un grupo refuerzan las esperanzas de lucha y movimiento social. Esta función del humor unificadora y creadora de identidades sociales puede llevar a la protesta social activa. Hart aclara de qué forma los “marcos” funcionan dentro de un movimiento social. El marco se refiere a la manera en que una situación es interpretada por aquellos involucrados. Para que exista cualquier tipo de acción social debe haber un consenso en el grupo que lleva a cabo dicha acción. Este grupo debe tener una ideología en común, deben saber y entender claramente por qué están luchando. Hart indica que “enmarcar” un movimiento social es articular los intereses comunes y darles un significado común para el grupo. El marco, dice Hart, distingue entre “nosotros” y ellos” (11).

### **El humor político y la sátira política**

Según Rachel Paine Caufield, el humor político es un término que abarca cualquier tipo de texto humorístico que se refiere a asuntos políticos ya sean eventos, instituciones o los mismos funcionarios. La autora lo distingue claramente de la sátira política la cual tiene un rol importante en el diálogo político, ya que promueve el debate crítico, llama la atención a las fallas e injusticias de la sociedad, así como también, dice la autora, a la hipocresía de sus representantes. Una de las funciones más importante de la sátira política es que por su naturaleza hace que la crítica política sea accesible a la población (4).

Caufield retoma la definición de George Test para explicar los cinco rasgos de la sátira política: ataque o agresión, juicio, juego, risa y conocimiento compartido. El ataque o agresión es el rasgo más fácilmente reconocido de la sátira. Esta agresión está destinada directamente a llamar la atención a las fallas sociales y, por ende, crear una crítica.

A su vez la sátira tiene un objetivo predeterminado lo que nos lleva a entender que se hace un juicio acerca de lo que se intenta criticar. Este juicio tiene indudablemente fines correctivos. Ambas características se combinan con el elemento de la risa y el juego lo que hace que la audiencia pase a formar parte de este proceso. Al crearse este juego intencional con la audiencia, que responde con la risa, el mensaje, en este caso agresivo, se hace más accesible para el público. Nada de esto ocurriría sin el conocimiento previo del público de lo que se está criticando. Es necesario que la audiencia esté informada, es decir que este al tanto de las particularidades del mensaje para que se involucre en el proceso (7-9).

De acuerdo con la autora, la sátira es única en su estrategia porque utiliza el juego y el humor para capturar a su audiencia. Este juego permite que se produzca esta interacción y se amortigüe el mensaje agresivo que intenta transmitir.

### **La perspectiva de la superioridad**

Históricamente la risa no era considerada una respuesta de comportamiento positiva. Platón (427-247 AC) y Aristóteles (384-322 AC) veían la risa como algo peligroso, originada en un sentimiento de menosprecio y no digna de ser estudiada por la filosofía. La connotación negativa de la risa da lugar a la creación de la Teoría de la Superioridad. De acuerdo con las ideas de Platón, la risa es ignorancia y conlleva malicia y sentimientos negativos. Una persona racional no debe caer en la tentación de reírse. Esto provoca la pérdida del control y hace que la persona se convierta en menos que un ser humano. La persona que ríe, lo hace porque se cree superior a los demás, por eso él considera la risa maligna. A su vez, para Platón, es importante que haya una censura

estricta en las obras cómicas, ya que la risa puede ser la causante de daño moral a un individuo. Por su parte, Aristóteles está de acuerdo con Platón, pero le ve un aspecto positivo a este concepto. La risa puede ser usada como instrumento correctivo de comportamientos inadecuados. Asimismo, sugiere, la risa es impropia en términos generales y debe evitarse (Morreall 4-5).

También Thomas Hobbes (1588-1679) se posicionaba así frente a la risa cuando decía que el mero hecho de que una persona tuviera la capacidad de sentirse bien rebajando a otros, demostraba lo negativo de la risa. Hobbes incluía en su teoría una cualidad de “sorpresa”. A esto, él denomina *Sudden Glory*. Es un acto repentino que causa que alguien se ría. Este acto es más específicamente una comparación entre el objeto de risa y el que se ríe. El reaccionar de esta manera ante los defectos o las desventuras de otros es para Hobbes pusilánime. En varias culturas, reírse de los infortunios de otra persona es algo común. Incluso en nuestra cultura occidental, esta teoría sigue siendo la base que muchos comediantes utilizan para sus espectáculos en donde se burlan de las características, físicas, étnicas y personales de otros (19).

Charles Gruner (1931) se focaliza en la teoría de la superioridad y la describe en tres puntos principales. Primero, aclara que todas las situaciones humorísticas tienen a un ganador y a un perdedor. Segundo, la situación humorística siempre contiene un componente incongruente. Finalmente, Gruner dice que el humor requiere un elemento de sorpresa. El hecho de que siempre haya un ganador y un perdedor denota la instancia de juego dentro de una situación humorística. A esto, Gruner le atribuye la naturaleza competitiva del hombre *laughing equals winning*. El conflicto es importante para que se cree dicha competencia. La competencia se da con otros, con uno mismo o con el



ambiente. Si la resolución de esta interacción es ambigua o el competidor pierde, es decir no obtiene lo que quiere, se producirá insatisfacción. La última opción que presenta Gruner es una resolución satisfactoria cuando el competidor gana u obtiene lo que desea. Si el triunfo se da de manera repentina, se producirá una emoción mayor que puede ser risa (40).

### **El humor y la incongruencia**

Aristóteles, brevemente, hace alusión a la presencia de la incongruencia en el humor, pero no la desarrolla como teoría porque no encaja con la teoría de la superioridad previamente definida por Platón y ampliamente apoyada por él mismo. No será hasta el siglo XVIII y XIX que la teoría de la incongruencia pasará a ocupar un plano más importante. Esto se debe a los trabajos de Immanuel Kant (1724-1804) y Arthur Schopenhauer (1788-1860). Lo que esta teoría establece es que los patrones de la vida diaria, es decir, lo que la persona espera que suceda, se altera. Este cambio en lo esperado puede producir risa. Para Kant, la expectativa se transforma en nada y desaparece. Para Schopenhauer, la expectativa se convierte en algo inesperado (Morreall 16).

A pesar de las variantes que se presentan en las teorías de la incongruencia contemporáneas, la mayoría concuerda en términos básicos en la existencia de dos guiones, planos o textos que son opuestos entre sí pero que, a su vez, comparten alguna cualidad que los relaciona. Arthur Koestler es considerado un pionero de la teoría de la incongruencia en la contemporaneidad, escribe acerca de este tema en 1964 en su libro *The Act of Creation*, en el cual el tema central es la acción creativa, pero dedica una sección al humor. Para el autor, la acción de crear se da en tres pasos, por ejemplo, Humor – Descubrimiento – Arte. Estos tres pasos se fundan en dos planos a lo que él

llama bisociación. En el caso del humor, se produce un choque de dichos planos que producen lo cómico. A su vez, explica, el humor presenta varios elementos de la superioridad porque es motivado, en cierta forma, por un impulso agresivo de autodefensa y la risa es liberadora de dichos impulsos; esta característica demuestra que el humor descrito por el autor no puede expresarse mediante una sola teoría o punto de vista. (Krikmann 28-29).

Por su parte, Víctor Raskin, se interesa por la esencia del humor, componentes del acto humorístico, los conceptos básicos y los términos en el análisis del humor. El autor desarrolla su teoría (SSTH) *Script-based Semantic Theory of Humor* en la que se dedica analizar el humor verbal y propone desarrollar una teoría lingüística que determine y formule las condiciones necesarias y las condiciones lingüísticas para que un texto sea gracioso. Para el autor, existe dos guiones que se intercalan y se oponen. También atribuye al humor un elemento agresivo que produce chistes que se pueden clasificar en étnicos, sexuales y políticos y cumplen la función de denigración de una figura política o exposición de grupos o instituciones políticas y represión o agresión política (Krikmann 31). Los chistes de humor político, especialmente los gráficos y viñetas, son importantes para este trabajo ya que nos proveen de lo que Nielsen y Nielsen denominan el “espíritu de su tiempo” o *Zeitgeist*. Estas obras sirven como archivo histórico y proveen un registro de los eventos de un periodo de tiempo determinado desde variados puntos de vista. A su vez, poseen un importante poder político e influencia en la opinión pública e influyen en cómo las figuras políticas y las instituciones son percibidas (68).

Una discusión persistente entre los expertos de la teoría de la incongruencia es su resolución. Graeme Ritchie explica que la concepción establecida en los años 70 que

exponía que la risa se produce al resolver la incongruencia, es cuestionada en el presente. Para él, el humor se produce en varias etapas en donde primero se crea una incongruencia y luego, con la adquisición de información adicional, la incongruencia se resuelve, aunque no siempre por completo.

En su artículo *Incongruity, Problem-Solving and Laughter*, Mary K. Rothbart explora la relación entre la percepción de la incongruencia y el intento del individuo de resolverla. Allí, profiere que la percepción de una incongruencia puede producir risa, pero también puede producir otras respuestas, sea curiosidad, la necesidad de resolver un problema o miedo y la capacidad de aprender algo nuevo (38).

Ante la presencia de una incongruencia, es importante concentrarse en el estímulo para entender la reacción de la persona, por ejemplo, ¿es el estímulo peligroso? Para que se produzca risa debe haber una sensación de seguridad, continúa la autora. Por ejemplo, un bebé se ríe cuando su madre hace ruidos de caballo con sus labios, pero si dicho estímulo es producido por un extraño, el bebé puede romper a llorar (40). Morreall igualmente revela la relación cercana de la risa y el miedo en respuesta a una incongruencia. La incongruencia puede causar nerviosismo, así también lástima o desaprobación moral. Dicha incongruencia no producirá una “emoción risible” si surge en el momento en el que existe otra emoción dominante, como el miedo, por ejemplo (19).

Simon Critchley define al chiste como un contrato social que se establece entre el productor del chiste y el receptor. Ambas partes del contrato están de acuerdo tácitamente en el mundo social en el que existen, así como lo menciona Linell en su doble dialogicalidad, las dos partes deben compartir un entendimiento de la cultura y la

sociedad en la que están inmersos. A esto, Critchley lo denomina congruencia social. Cuando dicha congruencia social se pierde, es posible que no se produzca la risa. Por ende, el chiste es una práctica que se lleva a cabo exitosamente cuando todos los jugadores entienden las reglas. Critchley continúa con la idea de que el humor en el contexto social produce un cambio de la situación. La incongruencia del humor causa que las estructuras sociales se enfrenten a las estructuras del chiste. Ejemplos de esto son las caricaturas políticas que muestran a figuras reconocidas en situaciones incongruentes, pero que tienen un referente con la realidad. Si no lo tuvieran no causarían una respuesta sardónica en el espectador. De esta manera, mediante el chiste, dichas estructuras son expuestas y sacadas a la luz. Se produce entonces una crítica social mediante el humor (11-12).

### **Conclusión**

Me apoyaré en estas teorías para acercarme a las fuentes primarias. Las mismas me ayudarán a entender el efecto que las diferentes obras que analizo producen y a entender la función que cumplen, más allá de la intención del autor. Esta intención está muchas veces sobrepasada por el impacto que produce la obra. El impacto puede ser subestimado si no se considera el carácter multifacético del humor. Esta particularidad del humor logra que una obra, por ejemplo, creada con el fin de crítica social, tenga a su vez un efecto educativo, informativo o catártico, o que contribuya y pase a formar parte de la memoria colectiva. Destacaré las diferentes funciones en cada capítulo, aunque no limito cada capítulo a una función particular del humor.

Al presentar estas diversas formas de acercarse al humor queda claro que las diferentes teorías se entrelazan para producir una respuesta cómica o graciosa y que no es posible describir el humor desde una sola perspectiva. Al considerarlas en conjunto, se logra un mayor entendimiento del impacto y de cómo el humor puede confrontar un paradigma o mantenerlo.

## Capítulo 2: Revista *Humo*® (1978-1999)

El mundial de fútbol de 1978<sup>6</sup> celebrado en la República Argentina despierta el sentimiento nacionalista en el pueblo y surge como oportunidad para el gobierno castrense de mejorar su imagen ante las varias denuncias en torno a la desaparición de personas y a sus violentas metodologías. El evento muestra a un país orgulloso de sus colores nacionales. El discurso inaugural del mundial de fútbol llevado a cabo por el presidente del gobierno de facto Jorge Rafael Videla, sonaría más como un sermón dominical que la apertura de un evento deportivo y apelaría a la paz y a la búsqueda de la realización del hombre con frases como:

Le pido a Dios nuestro señor que este evento sea realmente una contribución para afirmar la paz. Esa paz que todos deseamos para todo el mundo y para todos los hombres del mundo [pausa para aplausos] esa paz de cuyo marco el hombre pueda realizarse plenamente como persona, con dignidad y en libertad.<sup>7</sup>

De esta manera, el evento pasa a ser la pantalla perfecta que oculta la realidad dura que está viviendo la población argentina, donde las supuestas predisposiciones a la paz se ilustran con imágenes del pueblo festejando y los líderes militares, Videla y Massera, celebrando los goles.

---

<sup>6</sup> El mundial de fútbol de 1978 se lleva a cabo dos años después del comienzo de la última dictadura argentina que va desde 1976 a 1983. La misma se caracteriza por la sistemática metodología del gobierno de facto para concretar su objetivo de terminar con la subversión mediante la desaparición forzada de personas, la tortura, la creación de centros clandestinos de detención, entre otras de las tantas violaciones a los derechos humanos llevadas a cabo durante ese periodo.

<sup>7</sup> Inauguración del Mundial '78, discurso de Videla.



*Jorge Rafael Videla, en el centro, con Emilio Eduardo Massera, a la izquierda. 25 de junio de 1978. Reuters.*

En este contexto de contradicciones entre clamor y terror surge la revista *Humor Registrado* (*Humo*®). En el mismo mes del mundial, y concentrando gran parte del primer y segundo número en el acontecimiento deportivo, la revista asoma estratégicamente su producción en la cual la aptitud crítica se va incrementando y, con ella, el riesgo para los trabajadores de la editorial.

*Humo*®<sup>8</sup> surge a consecuencia de la cancelación de dos publicaciones previas consideradas peligrosas por sus contenidos críticos por el gobierno de María Estela Martínez de Perón. La revista *Satiricón*, una pionera en las de su estilo, es prohibida por decreto a finales de 1974. Luego, un año más tarde, *Chaupinela*, creada por Andrés

---

<sup>8</sup> Colaboradores: Andrés Cascioli, Alejandro Dolina, Alicia Gallioti, Ceo (Eduardo Omar Camilongo), Smog, Sanz (Tomás Sanz), Febre (Aguiles Fabregat), Carlos Trillo, Enrique Vásquez, Mona Moncalvillo

Cascioli es también cancelada. Cascioli reanuda la publicación de *Satiricón* luego de ganar un juicio al Estado en diciembre de 1975. Después de tres números publicados y con el ascenso de los militares al poder, es citado para presentarse a las autoridades del ejército con las copias originales (Cascioli 12). La reacción de los censuradores según el editor fue “si siguen haciendo estas revistas los matamos a todos.” Así se define el final brusco de *Satiricón*.<sup>9</sup>

En junio de 1978 surge la revista *Humo*® con la dirección de Andrés Cascioli. En su estudio sobre el discurso cultural de esta publicación, Hugo Gaggiotti indaga en los límites conceptuales del mismo y concluye que la revista forma parte de un grupo sociocultural extenso, más bien urbano, que se considera a sí mismo intelectual y que pretende diferenciarse del grupo pseudointelectual refiriéndose a aquellos que se autodenominan intelectuales por adherirse a las tendencias de moda vigentes, pero no se focaliza en las problemáticas sociales y culturales ni se informa o estudia los eventos de la historia que llevan a las circunstancias del momento (390). Así, la revista *Humo*® pasa a ser un dispositivo donde se construye el significado, un producto cultural con un fin claramente informativo.

Algunas de las secciones destacables de la revista son: “Nada se pierde” dedicada a comentarios, chistes y pensamientos de los escritores e ilustradores; “Quema esas cartas” dedicada a las cartas de los lectores. En ella se encuentran comentarios de opinión acerca de la revista o eventos del momento, así como también expresiones de frustración e intentos de crítica o denuncias. Esta sección pasará a ser una de las más notorias, transformándose en un espacio de disenso en donde los lectores se atreverán, con el paso

---

<sup>9</sup> Entrevista a Andrés Cascioli en *Los 7 locos*. Programa televisivo.



del tiempo, a exponer cada vez con más claridad las críticas sociales e incluso políticas como la censura o injusticias llevadas a cabo por las autoridades. Otras secciones están dedicadas a la cultura, muchas veces a cargo de Alejandro Dolina, en donde se realizan entrevistas a celebridades del mundo del espectáculo como también la sección feminista a cargo de Alicia Gallioti.

En tanto humor político, la publicación se focaliza durante los primeros años en la situación económica y la política internacional. Esto permite en un principio la incorporación prudente de la crítica local al gobierno de facto. La figura más atacada es la del ministro de economía José Alfredo Martínez de Hoz quien es caricaturizado y ridiculizado periódicamente por su incapacidad de sacar adelante el país desde lo económico. La risa estaba bien direccionada y ponía al enemigo como blanco, no sin, primero, autoimponerse ciertos límites para no ser clausurada, como ya lo habría experimentado Cascioli años antes con *Satiricón* y *Chaupinela* (Burkart 9). A pesar de las precauciones llevadas a cabo por la editorial, no faltaron las amenazas y las complicaciones con la censura. Cascioli se bastó de lo que la dictadura permitía en referencia a lo iconográfico y cultural, y lo caricaturizó dándole un tono jocoso y metafórico. A su vez, la publicación sirvió para unificar voces diversas todas opuestas a la alternativa dominante. Así, se transforma, en palabras de Mara Burkart, en un espacio mediático colocando a la cultura en el centro entre la dictadura militar y las voces disidentes (5-9)

Cascioli expone que el periodista humorístico no era considerado realmente un periodista para la dictadura. Esta subestimación y falta de reconocimiento hace posible que los creadores y colaboradores humorísticos logren construir un espacio

moderadamente permisible dentro de la realidad social represiva existente. Mediante el uso de los diferentes elementos humorísticos, la publicación se convierte en un espacio en el cual se facilita la palabra para muchos integrantes de la población a veces relegados a un lugar marginal por no amoldarse perfectamente a lo aceptado por la dictadura. Ejemplos de estos grupos son opositores al régimen, jóvenes roqueros, feministas y grupos que anhelan ser escuchados. En la entrevista realizada en *Los 7 locos*, Cascioli enfatiza la importancia que tuvo la opinión pública para guiar el material seleccionado para la revista. Mediante las cartas a la editorial, sobre todo, el público se hacía escuchar y demandaba cierto tipo de publicaciones.

Así comienza su camino de resistencia a un gobierno antidemocrático y autoritario. Ni con amenazas de muerte, incluso con la realidad de periodistas desaparecidos, pudo la dictadura detener el avance de la crítica producida por *Humo*®. La revista y sus lectores formaron un lazo fuerte y enfrentaron la represión y la censura alzando su voz cuando otros caminos no lo permitían.

### **Los primeros ataques a estructura militar**

*Humo*® se caracteriza por ser una publicación estratégica. Para que la comunicación del mensaje que la revista quiere transmitir en forma de crítica se lleve a cabo, la editorial se vale de su público al que nunca subestima y entiende que es capaz de descifrar el mensaje que se presenta e interpretarlo. Como explicara Per Linell con el concepto de *doble dialogicalidad*, en una interacción semiótica se comparten no solo la situación presente, es decir lo que está pasando en el momento, sino además las prácticas fijas con las que interactúa la acción como lo son la cultura y la historia (Linell 75). De

esta manera, el significado del mensaje es construido por ambas partes, el productor y el receptor. A su vez, y en forma similar, Mara Burkart explica cómo lo que determina la eficacia de la caricatura depende del lugar que ocupa el dibujante y el medio donde la misma se publica. Este último, actúa como soporte de dicha caricatura, en este caso, la revista que el público compra y lee. Así, se produce un pacto. La sociedad está predispuesta a identificarse con lo que propone el dibujante (3).

Por su parte, se distingue un fuerte componente de sátira política en la metodología utilizada por la revista, en donde se llama la atención a fallas sociales que se quieren corregir produciendo un ataque a veces directo y otras no tanto pero que establece el juego con el público que entiende el mensaje porque tiene un conocimiento previo de la situación que se presenta.

En este caso, la editorial critica estratégicamente la estructura gubernamental de forma indirecta. Ejemplo de esto son las muchas caricaturas y viñetas creadas por varios artistas de Idi Amin Dada, presidente de facto de Uganda desde 1971 a 1979 reconocido por su gobierno represivo y sus extremos de violencia. Utilizando como blanco a un dictador de otro tiempo y otra geografía, se evita hablar del propio logrando una analogía en torno a la estructura del terror.

En este caso presento el ejemplo de un gráfico publicado en el primer fascículo editado por la revista, creado por *Ceo*, denominado “Humor general”. El artista ilustra al dictador Idi Amin Dada preocupado porque piensa que lo quieren asesinar. A su vez, se ve a un grupo de ciudadanos tirando dardos a su sombra reflejada en la pared.<sup>10</sup> El título “Humor general” se puede interpretar de dos maneras. Primero, considerando la posición

---

<sup>10</sup> *Humo*®. 1 junio 1978: 7

de General como rango dentro de las fuerzas armadas y luego como humor en general, lo que alude a la neutralidad del gráfico. El primero lo particulariza como humor militar, el segundo lo generaliza y dispersa su significado. Este ejemplo presenta una instancia de ambigüedad estructural que es creada a nivel léxico a través de la polisemia de la palabra “general” lo que lo transforma a su vez en un claro ejemplo de la teoría de la incongruencia.

Ya en esta primera tirada se advierte la dirección que tomará la crítica. Se comienza a entrenar al lector en forma sutil y cautelosa otorgándole suficientes claves para que él mismo pueda elaborar la idea que se quiere transmitir. Este gráfico se publica en el primer número, en la primera sección en la parte inferior de la carilla derecha de la página 7. Este asomo un poco tímido testea los límites de la censura. Poco a poco las caricaturas de Idi Amin Dada se irán propagando y ocuparán un lugar más predominante en la revista.

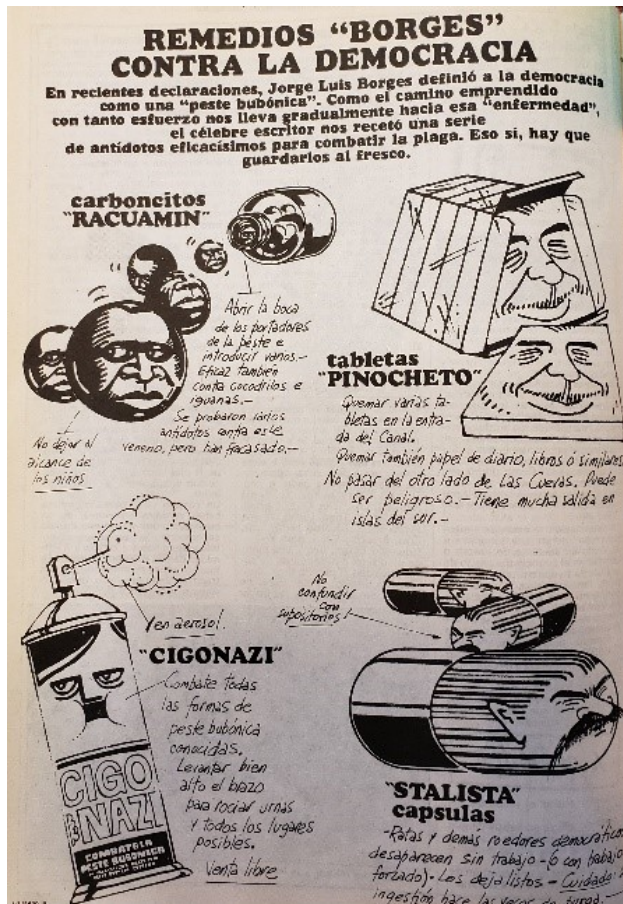


*Humor general. Junio 1978. Revista Humo® 1 Ceo*

Otra estrategia de la revista es la de combinar el humor gráfico y humor narrativo lo que crea un balance para sondear la recepción del mensaje crítico. La misma fórmula utilizada con el gráfico de Idi Amin Dada, es utilizada en la página 6 cuando se relata un chiste “Sobre héroes y locos”. Este trae a colación varios dictadores de la historia que en el chiste son en realidad enfermos mentales haciéndose pasar por Napoleón y Hitler. Estos se disputan el futuro del país (Argentina). Cuando los enfermeros los descubren se percatan de que aún hay uno perdido. Para el asombro de todos, el que está perdido no se hace pasar por Mussolini, como se asume primero, sino que se hace pasar por el ministro de economía argentino, Martínez de Hoz. Esta sátira pone al ministro al mismo nivel que el de los dictadores exponiendo la cercanía de este dirigente civil a los represores. Así la revista hace sátira política valiéndose del conocimiento previo del lector y haciendo énfasis en las fallas del sistema que deben corregirse. Se establece una crítica evitando, una vez más, mencionar directamente a ningún militar argentino.

En el tercer número se vuelve a los dictadores. Esta vez la gráfica ocupa la página número 8 en su totalidad y se titula “Remedios ‘Borges’ contra la democracia” en donde se denuncia el comentario del literato con respecto a la democracia en donde la define como “una peste bubónica”. Se representa en esta gráfica a los dictadores Idi Amin Dada de Uganda, Augusto Pinochet de Chile, Adolfo Hitler de Alemania y Stalin en Rusia. Todos ellos en forma de remedios contra de la democracia. La marcada crítica en esta gráfica está acompañada por un texto que explica cada una de las “medicinas” contra de la democracia y cómo funcionan. Por ejemplo, en el caso de Hitler, se muestra un aerosol con la cara del dictador llamado “Cigonazi” (todavía soy nazi, aunque “seguir” se escribe con S el fonema es el mismo) hace alusión a la continuidad del fascismo en sus diferentes

formas. Esta medicina “combate todas formas de peste bubónica conocidas. Levantar bien alto el brazo para rociar urnas y todos lugares posibles”.<sup>11</sup> Las medicinas restantes varían entre “tabletas Pinocheto”, “Carboncitos “Racuamin” y “Stalista capsulas”.



Remedios Borges. Agosto 1978. Revista Humo® 3

La incongruencia de estos gráficos está destinado a producir una respuesta irrisoria. Esta risa es, a su vez, una ironía creada por la propia situación. Nos reímos porque las imágenes de estos dictadores encapsuladas en aerosoles, paquetes y botellas

<sup>11</sup> Humo® 3. Agosto 1978: 8

como remedio para la tan preciada democracia son graciosos, aunque a su vez conllevan a otro fin, el de provocar un llamado de atención a la situación que atraviesa el país. Sin mencionar a los propios dictadores, se establece una crítica mediante la burla al comentario de Borges en contra de la democracia. La presencia de los dictadores conduce a pensar en el propio dictador que por razones obvias no está presente en la lista, aunque su ausencia es irrelevante ya que está representado por todos los otros. De esta manera, se lleva a cabo el trabajo exitoso de la sátira política en donde el elemento agresivo que conlleva el mensaje de crítica en torno a los gobiernos totalitarios es mezclado con un juego que se le presenta al lector para que se involucre. El lector informado entenderá la crítica que se hace en esta instancia en donde los encapsulados dictadores que se muestran ridículos presentan una amenaza a la democracia.

El uso alegórico de la imagen de Idi Amin Dada continuará durante los primeros años. *Smog* fue el creador de la tira cómica “El rey Idi-Otin” la cual ocupaba una carilla entera y era dividida, generalmente, en cuatro tiras distintas con subtítulos. En cada tira, se veía al dictador representado como un hombre de tamaño considerable, su cara era dibujada con características exageradas y con aspecto zoomórfico, reflejo del título Idi-otin.<sup>12</sup> Muchos de los chistes tienen que ver con la violencia causada por la ignorancia y la incapacidad de escuchar del personaje. Ejemplos como el vendedor de colonias (perfumes) que el personaje al escucharlo gritar: “colonia, colonia, a la linda colonia” le dispara porque lo confunde con un colonialista. Si bien la característica más

---

<sup>12</sup> Idi-otin es un juego de palabras que mezcla una porción del nombre del dictador *Idi* y le agrega *otin*. Lo que transforma la palabra en un diminutivo. Idiota -idiotin equivale a pequeño idiota.

predominante es su idiotez, también se atacan su falta de compasión, la incapacidad de escuchar y su impulsiva rapidez para apretar el gatillo.



*El Rey Idi-otin. Olfato. Enero 1979. Revista Humo® 8. Smog*

En el número trece aparece, en un dibujo de Cascioli, Idi Amin Dada en la tapa con María Estela Martínez de Perón. Se lee: “Amin en Argentina. Busca trabajo: ¿Portero de Mau Mau? ¿Sparring de Galíndez? ¿Liquidador? ¿Custodio?”. El dictador es representado con una figura imponente, con su uniforme de militar y una cantidad exagerada de medallas. Entre las medallas aparecen otros objetos como escaupines de bebé, el escudo del equipo de fútbol argentino Boca Juniors, y un escudo de cara sonriente amarilla, denotando las esperadas incongruencias que se presentaran en este número. Delante del militar, se la ve a María Estela Martínez de Perón, resguardada por la imponente figura del hombre.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> María Estela Martínez de Perón, asume como presidenta de los argentinos en 1974 luego de la muerte de su esposo, Juan Domingo Perón. Durante su mandato, el ministro de Bienestar Social y su nuevo secretario personal, José López Rega se convierte en la imagen más fuerte del poder, influenciando la dirección del país acorde a sus ideologías y su beneficio personal.



En abril de ese año, Idi Amin Dada habría sido derrotado y exiliado de Uganda, razón por la que se lo representa en esta imagen en busca de una alternativa laboral. Se lo representa buscando trabajo en Argentina, destino que se muestra hospitalario y tolerante para los de su estirpe, siendo este un país liderado por un gobierno de facto como lo había sido Uganda bajo el mando de Amin. Esta conexión con la propia realidad devela la impunidad de los propios gobernantes. Se “acepta” al dictador y se lo asocia con la expresidenta quien habría participado en acciones represivas durante su mandato, entre ellas la aprobación de la activa participación de la Triple A, grupo paramilitar represor fundado por el ministro de Bienestar Social, José López Rega, con el fin de detener la subversión.<sup>14</sup>

En la página 21 de la misma edición, se extiende una tira cómica de tres carillas creadas en conjunto por Cascioli, Ceo y Sanz y titulada “Amin, refugiado en la Argentina” y se muestra al dictador en paracaídas cayendo al Riachuelo. Se lo ve en un cuadro posterior buscando trabajo en el diario, mientras se lee “Por primera vez en su vida Amin abre un diario, después de cerrar tantos” haciendo alusión de la censura y la represión infringida por el dictador en su propio país.

---

<sup>14</sup> Triple A: Alianza Anticomunista Argentina, fundada en 1973 y liderada por José López Rega quien controlaba los fondos del Ministerio de Bienestar Social. Parte de los cuales serían destinados para financiar las actividades de este grupo también denominado “El escuadrón de la muerte”. Este grupo terrorista paramilitar tenía como misión detener el avance del comunismo y grupos de izquierda que eran representados por varios grupos guerrilleros como los Montoneros o el ERP, Ejército Revolucionario del Pueblo.

Para 1974 se apreciaba un contexto de confrontaciones entre la guerrilla y el terrorismo paraestatal y la policía. A su vez y en el plano político, la confrontación era entre los grupos sindicales, como la CGT -que reclamaban un espacio político en el gobierno- y el gobierno de María Estela Martínez de Perón que, manipulado por López Rega, insistía en limitar el poder sindical. En febrero de 1975, María Estela Martínez de Perón decreta que el Comando General del Ejército estaría, a partir de ese momento, a cargo de aniquilar la subversión. Se da piedra libre a este grupo para acabar con cualquier movimiento izquierdista o revolucionario que se opusiera al gobierno. Esta organización se mantuvo activa desde 1973 a 1976 y fue el origen de los consecuentes métodos utilizados posteriormente durante la dictadura por los grupos de tareas.

Después de tratar varios trabajos como cafetero o boxeador y fracasar, el dictador se dirige a la casa de María Estela Martínez de Perón a quien le informa que viene con una recomendación de López Rega para ofrecer sus servicios como custodio. También le ofrece otros servicios como realizar una manifestación en su nombre él solo, o cantarle alguna marcha. La expresidenta lo contrata, pero, con el pasar de los días, comienzan a develarse sus características bestiales y se lo ve al dictador comiéndose a los perros, los canarios y las plantas de María Estela Martínez de Perón. Se la ve indiferente a estas acciones sangrientas de la misma manera que se mostraba indiferente a los actos violentos que ocurrieron durante su regencia. La tira cómica termina cuando la expresidenta despide a Amid quien se va quejándose, “Me quedó debiendo las vacaciones y el aguinaldo. Y yo que creía que entre derrocados no nos íbamos a patear el sillón. Qué pena porque además estaba para comérsela”.

Esta viñeta muestra la figura bestial del dictador, exaltando sus características y remarcando su capacidad de violencia. Hay varios momentos significativos que entablan una comunicación mediante símbolos con el lector. Ejemplo de esto es la bolsa de votos en la basura que denota la ausencia de un gobierno democrático y un sistema constitucional. El humor producido de esta manera abarca diferentes niveles de lectura. El lector más atento logrará obtener más información ya que las incongruencias y detalles de los gráficos actúan como marcadores de algún aspecto al que se quiere llamar la atención. Nielsen y Nielsen explican la función de los símbolos en los gráficos y viñetas diciendo que los símbolos que se presentan deben ser fácilmente reconocibles por el lector/espectador. El productor de la pieza humorística tiene solo unos segundos para capturar la atención del espectador, por ende, los símbolos propuestos deben ser

reconocidos. A su vez, los autores explican como muchos humoristas se valen de símbolos infantiles para transmitir un mensaje. Esto se debe a que son fácilmente reconocidos por un público extenso. Los símbolos son marcadores de una historia más amplia. Esta intención es evidente en la simbología de las medallas del dictador que se muestran en la tapa y son portadoras de un significado particular como lo serían los antes nombrados esarpines de bebé que apelan a la desaparición de niños que se está llevando en el país en el momento de esta publicación o la irónica cara sonriente que dice sonríe “Dios te ama” que apunta a el papel de algunos sectores de la iglesia y su colaboración con las fuerzas armadas.

Estas estrategias seguirán refinándose con el pasar del tiempo. Las caricaturas del dictador africano seguirán tomando diferentes formas e instalándose en viñetas más permanentes. Este primer ataque oblicuo, cargado de símbolos reconocibles por el lector, ayuda a marcar un tono crítico pero modesto, palpar la censura y empezar a abrir el camino para críticas más directas.



*Portada. Mayo 1979. Revista Humo® 13. Cascioli*

## El ataque de *Humo*® al plan económico castrense

*“Quiero saber quién le daba plata a la junta militar que gobernaba un país quebrado, pero podía pagarles el sueldo a los asesinos de mis padres y comprar las máquinas para torturarlos”* María Elena Perdighe<sup>15</sup>

El terrorismo de Estado implementado por el gobierno de facto argentino no puede pensarse exento de la consecuente situación económica. Controlar y reprimir requiere un flujo de fondos con que sustentar el sistema represivo.<sup>16</sup> El plan económico castrense liderado por José Martínez de Hoz se destacó por tener como uno de sus objetivos principales el desmantelamiento gradual del sistema económico anterior mediante el cual el trabajador había alcanzado cierto poder gracias a los derechos obtenidos durante el peronismo. Se sufrió durante este periodo una inflación descontrolada, la suba de precios, el flujo ilimitado de dinero proveniente del exterior y la consecuente destrucción de la industria nacional.<sup>17</sup> Por un corto periodo de tiempo, y gracias al flujo de dinero proveniente de países industrializados con una agenda propia, se percibió una realidad ilusoria de abundancia en donde predominaban el exceso de productos importados, la posibilidad de viajar al exterior, sumada a la especulación

---

<sup>15</sup> *Página 12*, 2009

<sup>16</sup> Según el análisis realizado por Juan Pablo Bohoslavsky, el acceso a fondos permite y/o mejora el funcionamiento del aparato del Estado que incluye la logística militar. El gasto militar en 1975 fue de 1278 millones de dólares para 1979 llegar a los 2813, 7 millones de dólares marcando los años entre 1976 y 1979 como los años de mayor gasto. El autor aclara que la importación de armamentos para enfrentar agresiones militares externas disminuyó durante este periodo lo que deja claro que el gasto se implementó para la tal llamada “lucha contra la subversión” en el panorama interno (125-126).

<sup>17</sup> Bohoslavsky explica cómo durante los años de la dictadura se recibieron grandes cantidades de créditos otorgados por bancos internacionales. Entre estos puede nombrarse Citibank N.A, Lloyd’s Bank, Chase Manhattan Bank entre otros (121).

financiera de los ahorristas, “la plata dulce” como se la denominó en aquel entonces. Esta vorágine financiera desató la consecuente crisis económica y una desmesurada deuda externa.<sup>18</sup>

Las tensiones económicas previas a la dictadura tuvieron como consecuencia gran parte de las justificaciones para que la represión cívica se lleve a cabo. Desde 1943 con el peronismo, se venía fomentando una política monetaria que se basaba en la independencia económica y el desarrollo social. Este avance, si bien a veces interrumpido, permitió la expansión de las funciones estatales. El golpe de Estado interrumpe la intervención estatal y promueve las nuevas medidas económicas que formarán parte de la gran maquinaria represiva. No solo se imponen medidas que afectan negativamente a los trabajadores, como la redistribución de ingresos<sup>19</sup>, sino que también se comienza a formar un entretejido de corrupción que contribuye a la lista de crímenes de lesa humanidad (Heredia 47).

Al interrumpirse la industria nacional, la masa laboral se ve directamente afectada. Los trabajadores pierden los derechos otorgados anteriormente, sobre todo la capacidad de luchar. Se prohíbe el derecho de huelga y la negociación salarial.<sup>20</sup> La CGT<sup>21</sup> y las organizaciones sindicales son intervenidas por el ejército.<sup>22</sup> Una de las

---

<sup>18</sup> Estos bancos poseían sus propios motivos para otorgar créditos en cantidades desmesuradas. Por una parte, lograban imponer presión a los países que recibían dichos créditos y quedaban endeudados. Por otro lado, obtenían los recursos públicos para reprimir a sus propias poblaciones (Bohoslavsky 121).

<sup>19</sup> El salario real disminuye más de un 40% entre 1976 y 1977 (Basualdo 93).

<sup>20</sup> Decreto-Ley 21261: Suspensión de derecho de huelga en el territorio nacional y cualquier otra medida de fuerza, paro, interrupción o disminución del trabajo y en consecuencia la producción (Recalde 259)

<sup>21</sup> CGT: Confederación General del Trabajo. Fundada el 27 de septiembre de 1930.

<sup>22</sup> Ley 21270: Intervención de la CGT y bloqueo de fondos, cuentas bancarias, y bienes patrimoniales (Recalde, 259)

medidas más drásticas llevadas a cabo por el gobierno de facto es el “disciplinamiento” del proletariado industrial que el ejército consideraba era demasiado fuerte y, por ende, una amenaza. Así se desmantelaron los avances conseguidos por los trabajadores después de siglos de lucha social (Recalde 260).

En este contexto, *Humo*® manifiesta mediante una combinación de humor gráfico y narrado las falencias del sistema económico del gobierno de facto y los desvaríos del plan económico de Martínez de Hoz. Desde el primer número se concentra en la realidad económica, primero de forma más bien prudente para luego, en julio de 1979, dedicar un número casi en su totalidad a la economía nacional.

En la primera edición de 1978, se publican varios chistes narrados y diversos gráficos con profundas intenciones de crítica. Algunos ejemplos son los siguientes: en la página cuatro se observa un dibujo de Adán y Eva<sup>23</sup> en el paraíso al lado del árbol y con una manzana en la mano. Aquí, Adán le dice a su mujer que considerando la situación económica deben partir la manzana y comer una mitad ahora y la otra mañana. Siendo la imagen de Adán y Eva usualmente denostadora de respeto por su carácter religioso, en este contexto y a modo de caricatura, se presenta incongruente a los ojos del lector, lo que causa una respuesta cómica y pone la atención en la crisis económica del país.

En la página 5 del mismo número, hay un pequeño artículo de Febre que se titula “Cómo triunfar en el empleo” y se narran cuatro pasos a seguir para tener éxito. Cada uno de ellos describe como denunciar injustamente a otros empleados, mentir y engañar. El punzante artículo expone la realidad laboral del momento donde predominan la corrupción y la falta de trabajo. Como he mencionado anteriormente, y de acuerdo con

---

<sup>23</sup> Gráfico creado por Golilon. Junio de 1978

Critchley, el chiste expone las estructuras sociales. Las deja al descubierto mostrando la realidad existente y estableciendo una crítica.

Más adelante, en el mismo número, se reescriben canciones infantiles para mostrar las deficiencias en la obtención de las necesidades básicas como “Arroz sin leche”, “Aserrún, Aserrán” y “El farolero”.<sup>24</sup> Todas ellas haciendo alusión a las faltas de recursos y explayando sarcásticamente maneras de cómo burlarse del sistema o sobrevivir al mismo, como en el caso de “Arroz sin leche”:

Arroz sin leche, me quiero casar  
Con una señorita de muy buen pasar.  
Que tenga chalet, que tenga Peugeot  
Y tenga palos verdes en un cofre fort<sup>25</sup>

Febre, en el mismo número escribe el “Sonetoide del ajuste al transporte” refiriéndose a la suba indiscriminada de tasas de servicios, consecuencia directa del plan económico de Martínez de Hoz (5). La incongruencia de leer las conocidas letras infantiles, pero con contenido pertinente y preocupante causa un contraste que produce la risa y una vez más, expone la situación reinante del momento.

José Alfredo Martínez de Hoz planea la recuperación del déficit fiscal y la reducción de la inflación con el consecuente crecimiento de la economía mediante políticas neoliberales que se basaban en la apertura del mercado, el libre comercio internacional, la reducción de aranceles a las importaciones y la masiva entrada al país de productos extranjeros. Como consecuencia directa de este plan se destruye la industria nacional. Los trabajadores son los más afectados. Como medida para reducir costos, el

---

<sup>24</sup> Título original de las canciones infantiles: Arroz con leche, Aserrín, Aserrán.

<sup>25</sup> *Humo*® 1. Julio 1978: 6



Estado congela los sueldos por un periodo de tres meses mientras la inflación continúa en ascenso. Para el año 1979, la inflación ya estaba fuera de control, la especulación financiera y la fuga de capital se incrementaron. Por otro lado, la producción industrial estaba virtualmente frenada. La fuerte crisis encontró opositores incluso dentro del mismo grupo militar. Emilio Eduardo Massera y otros sectores del ejército se oponían a la política de Martínez de Hoz y veían el fracaso económico como una posibilidad para el traspaso de poder (Calcagno 103-104).

La respuesta de la revista *Humo*® al desbarajuste inflacionario, si bien como ya mencionamos se presenta desde sus inicios, toma más fuerza un año después del mundial de fútbol en el que Argentina había levantado la copa con orgullo. En la tapa del fascículo N°15, Cascioli representa a Martínez de Hoz también levantando la copa del mundo, pero esta vez no de fútbol, sino de la inflación. El ministro de economía luce la camiseta argentina. Las inscripciones leen “Argentina siempre primera: Mundial de la inflación”. Mientras que más arriba se lee “Industria nacional: sálvese quien pueda”. En la página 17 comienza la interpretación cómica de la situación económica. El título “La copa mundial de la inflación todavía es nuestra” (aniversario para llorar), ilustra a un arquero de fútbol rodeado de “los lechuzos de siempre”, entre ellos Emilio Eduardo Massera, oficial naval que aspiraba suplantarse a Videla en el poder.

En la página siguiente, se describe una conversación ficticia de un tal Juan ofreciéndole a Martínez de Hoz un nuevo plan para lograr bajar la inflación que se basa en la especulación de la apuesta al Prode.<sup>26</sup> Finalmente, en la página 19, se cierra este

---

<sup>26</sup> Juego de apuestas creado por la Lotería Nacional que se extendió desde 1972-2018. El objetivo era el de fomentar el deporte en el país, específicamente el fútbol.

ciclo con la comparación de precios de varios bienes y servicios de 1974 con los precios exorbitantes del presente de la revista (1979) y la predicción aterradora de lo que dichos productos costarían en 1984 de no cambiar la situación. Como conclusión se relata:

Argentina vs. El resto del mundo: Un grupo de economistas de todo el mundo llega en estos días a nuestro país, dispuesto a enfrentar a nuestro gallardo equipo económico en un seminario destinado a tratar el tema “Gradual, Gradual, la inflación debe seguir igual”. El encuentro forma parte de los festejos del “5 aniversario Copa Mundial de la inflación 1974-1979” y aunque programado como amistoso, promete ser duro.<sup>27</sup>

Este pasaje es un claro ejemplo de cómo funciona la sátira política. Aquí alega que nadie en el mundo es capaz de superar la inflación argentina, y lo hace sarcásticamente en un lenguaje bien conocido por todos los ciudadanos: el lenguaje del fútbol. Se utiliza el conocimiento previo del lector para captar su atención desde el deporte más popular. La incongruencia presentada que asocia la economía con el deporte devela las estructuras sociales produciendo la risa por la inesperada combinación. Sin embargo, se entiende que la crítica establecida en esta sección al fallido plan económico se extiende a la sociedad, particularmente a la clase media, que vive hasta el momento una ilusión de abundancia con la apuesta al dinero o “la plata dulce” como se denominaba a este fenómeno económico. Se involucra al lector y se hace referencia a su culpabilidad en este contexto. Sin embargo, por la metodología utilizada el aspecto agresivo del mensaje es amortiguado facilitando su recepción. Siendo el fútbol el deporte popular que hubiera

---

<sup>27</sup> *Humo*® 15. Junio 1979: 19

unido al pueblo un año antes, ahora se apela al mismo para reflexionar acerca de la realidad económica del país.

Asimismo, la revista ataca otra realidad, el de la calidad de los productos importados que son por demás costosos y de calidad inferior a los producidos anteriormente en el país. La competencia con lo importado perjudicó la industria nacional, opuesto a lo alegado por Martínez de Hoz, que aseguraba que sería beneficiosa. Un artículo publicado por Aquiles Fabregat en el mismo número 15, describe que “la vida está cara, pero mala”. El artículo de cuatro carillas se extiende explicando cómo el precio de los productos casi impagables no va acorde con la calidad, “desde la compra de un automóvil, hasta el sencillo acto de ingerir una gaseosa y un sándwich de jamón en un boliche qualunque” explica el autor, “ningún depredador de billeteras se conforma a ganar menos que antes. Prefiere bajar el nivel de calidad”<sup>28</sup>

Fabregat explica que todos se sienten obligados a engañar, “currar”, para sobrevivir. Nadie está dispuesto a reducir sus ganancias, por consiguiente, reducen la calidad de lo que venden y engañan al consumidor declarando que sus productos -ya sean materiales, comestibles o de necesidades básicas- tienen garantía de calidad. El autor se explaya describiendo con un tono sarcástico, la horrenda experiencia de pagar por algo y recibir otra cosa.

Se presentan ejemplos como un cepillo de dientes que al ser usado por primera vez pierde las cerdas, y la persona lavándose los dientes las termina escupiendo, focos de luz que se queman al primer uso. Como resultado, el narrador explica que decide

---

<sup>28</sup> *Humo*® 15. Junio 1979: 23

encender una vela, pero los fósforos se apagan, sacan chispas -incluso señala que en la caja hay menos de lo que debería haber- y, al fin, cuando la vela es encendida se apaga al llegar a la mitad, ya que posee solo media mecha (23). Uno de los gráficos que acompañan este artículo muestra a dos cocineros mirando por la ventana de la cocina a un comensal mientras que uno le dice al otro: “Lo está comiendo... y lo saborea!” Alude irónicamente la calidad reducida de la comida que se ofrece al público, en lo que Fabregat hace particular hincapié mediante varios ejemplos. Lo que se ofrece a los comensales es de mala calidad a tal punto que “el sufrido consumidor, después de abonar sumas disparatadas por esa escoria repulgada (empanadas), somete a durísimo castigo a su maltratado aparato digestivo” (23).

La forma que elige Fabregat de representar el problema es mediante un humor sarcástico y apoyado en la superioridad en donde existe un ganador y un perdedor.<sup>29</sup> En este caso, la superioridad del productor se enfrenta a la inferioridad e impotencia del consumidor. Esta superioridad está, a su vez, apoyada en el desconocimiento de los hechos por parte del que compra. Se refleja también la superioridad del sistema sobre el ciudadano común, aunque no de manera explícita. Si se considera que el lector es un consumidor que sufre estas dolencias, entendemos cómo actúa esta dinámica cómica como marcador crítico. Dicha dinámica busca producir en el lector una reacción irrisoria por cómo es presentada, pero a su vez produce frustración al reconocerse a sí mismo como víctima de esta interacción.

El objetivo intrínseco de dismantelar el sistema económico que habría favorecido al trabajador otorgándole beneficios y derechos tiene éxito. A este plan se enfrenta

---

<sup>29</sup> Ver Gruner en el capítulo primero. *The Game of Humor* (1997)

*Humo*® continuando la crítica constante mediante la representación burlesca de los partícipes y la crítica constante a la situación del momento. El número 15, con la tapa exponiendo a un Martínez de Hoz que levanta la copa del mundo de la inflación, muestra la realidad y las dificultades diarias del ciudadano corriente quien intenta navegar en una nueva y dura realidad económica.



Portada. Revista Humo® 15. junio 1979. Cascioli

## ***Humo*® y la representación de la juventud**

La revista *Humo*® aborda el problema denominado “confusión juvenil”, según Andrés Cascioli,<sup>30</sup> quien agrega que era un concepto muy en boga en los primeros años de la dictadura. La juventud se transformó en un blanco para las autoridades que esperaban moldear a los futuros simpatizantes del régimen. Este tema recurrente en la revista es plasmado por medio de gráficos y textos. A veces se muestra por medio de pequeños marcadores o recordatorios del problema y otras veces se desarrolla en profundidad llamando la atención de la misma juventud de la que se habla.

La dictadura militar promovió no solo una depuración social y política mediante la represión y la devastación económica, sino que también demarcó la imagen construida de los “herederos” del llamado Proceso de Reorganización Nacional: los jóvenes. Con sus múltiples discursos, crea al joven argentino ideal, digno de llevar a cabo esta responsabilidad. El joven activamente político de los años anteriores debía eliminarse del discurso aceptado para dar paso a la creación de un nuevo sujeto “disciplinado y controlado” (Luciani 15). El comunicado número 13 invitaba especialmente a los jóvenes a participar en el Proceso de Reorganización Nacional formando parte desde la comunidad y contribuyendo a la construcción de la patria.

En beneficio de ese futuro y de la ardua tarea que hemos emprendido, las Fuerzas Armadas formulan un vibrante e irrenunciable llamado a la juventud argentina para que integrada en la comunidad nacional contribuya con entusiasmo,

---

<sup>30</sup> Cascioli, Andrés. *La Revista Humor y La Dictadura*. Colihue, 2013.

idealismo y desinterés a la construcción de una patria que sea orgullo de todos los hijos de esta tierra.<sup>31</sup>

Se comienza a redefinir al sujeto joven como un profesional idóneo que atenderá las necesidades de la nación. Durante su discurso en una visita a la ciudad de Rosario en 1977, Videla utiliza una metáfora comparando al joven con una planta. Esta planta debe ser cuidada por el adulto responsable para que se convierta en un ser útil, en contraposición a un árbol fracasado. De esta manera, el joven se transforma en un agente pasivo que debe ser instruido y guiado por un adulto para alcanzar su potencial (Luciani 39). Se le atribuye una característica de manipulable, una tabula rasa que puede ser construida de acuerdo con las necesidades de su contexto.

A su vez, la dictadura promulgaba la imagen de un joven alegre y desprejuiciado. El modelo ideal de joven era aquel heterosexual, estudiante, andrógino y de clase media (Luciani 48). Esta imagen excluía a cualquier otra idea de juventud. Ramón “Palito” Ortega, actor y director cinematográfico, representaba con sus personajes al joven ideal y alegre. Armando Lambruschini, militar argentino integrante de la segunda junta militar, a su vez, describe como a un joven cuya “(...) conciliación de sus naturales inclinaciones a la alegría o la diversión con un clima moral y normas de comportamiento ético que casi no tienen igual en el mundo” (Luciani 46).

En el fascículo de noviembre de 1978, un mes antes de las Navidades, se observa un chiste presentado como marcador del problema que ilustra a los tres Reyes Magos en un gráfico. Se los ve en sus camellos perseguidos por un grupo de niños que gritan “¡El

---

<sup>31</sup> Comunicado número 13 de la junta militar, La Capital, 25/03/1976, tapa. (extraído del libro de Laura L. Luciani. *Juventud y Dictadura*)

Circo! Los Reyes Magos comentan “¿Es lamentable la confusión en la que se debate la juventud actual!”. Este gráfico acepta irónicamente que la juventud está confundida, y presenta una situación absurda e incongruente para mostrar que aquellos confundidos, no serían más que niños que esperan el circo. El comentario del rey mago habla de un “debate” sufrido por la juventud. Lo que sugiere dos posibles preguntas interpretativas: ¿Es este un debate por los propios ideales? ¿O los que le son impuestos? Esta cuestión queda implícita y no se resuelve el motivo de la confusión.

Más adelante, en febrero de 1979, se retomará el tema más ampliamente en un texto de Alejandro Dolina, “La amenaza del jean”. Este artículo será confrontado por una veintena de jóvenes lectores que discrepaban del autor. Se formará una mesa redonda de la que surgirá la nota “¿A quién le ganaron los jóvenes?”. En “La amenaza del jean” se critica la idiosincrasia juvenil. Siendo Dolina un joven de treinta y cinco años cuando escribió este artículo, confronta a la juventud de su tiempo a la que ve maleable, egoísta y equivocada. La primera frase de su nota se lee “Los espíritus sensibles de este mundo viven -ya se sabe- amenazados por las fuerzas del mal”. Siendo estos “espíritus sensibles” los jóvenes, demuestra desde el principio cómo son víctimas de un discurso que los seduce y los convence imponiendo valores que los definirán acorde a una idea predeterminada. El hecho que aclara “ya se sabe” da a entender claramente que este es un problema conocido. Expresa también que las fuerzas que afectan a los espíritus sensibles son generalmente ocultas. “A veces las fuerzas vienen de frente y uno puede reconocerlas. Pero también suele ocurrir que las filas infernales cobren forma de increíble belleza para engañarnos”.



De una forma poética, Dolina acusa a esas fuerzas oscuras que se encargan de moldear las personalidades juveniles. En el apartado, se hace un recorrido acusando a comerciantes de dirigir todos sus productos a esta juventud, a adultos que hablan de que aprenden mucho de los jóvenes, mientras él argumenta que a los jóvenes hay que instruirlos más que aprender de ellos. Acusa también su falta de lectura, la educación incompleta, el hábito de imitación y su soberbia. Los acusa de adoptar modelos extranjeros más que propios, concentrándose en música inglesa y películas de Hollywood, como “Fiebre de sábado por la noche”. Es importante destacar que este es todavía un momento en el que los productos provenientes del exterior son valorados y preferidos a los nacionales.

Esta campaña de adoctrinamiento es la que critica Dolina cuando se refiere al joven argentino. Reprocha la facilidad con la que este joven es manipulable. Si bien se focaliza con más desacato en lo comercial y la influencia internacional, su análisis es mucho más profundo. En los párrafos finales de su artículo, aclara que “todavía estamos en la peliaguda tarea de afirmar nuestra personalidad, como quien dice. Todavía estamos en formación (la sociedad en general)”. Lo que le alarma es el desinterés juvenil de su propia cultura y sociedad y la facilidad con la que adopta pasivamente lo que se le presenta por los medios de comunicación.

A consecuencia de la nota de Dolina, se formó una mesa redonda con un grupo de jóvenes que discernía de lo expuesto por el autor en su nota y se disponía a confrontarlo. La mesa redonda resultaría en otro artículo llamado, “¿A quién le ganaron los jóvenes?”. En esta discusión llevada a cabo el 15 de marzo de ese mismo año, se plantea primero el tema del “lavado de cerebros” en donde uno de los participantes, Ezequiel, postula que no

está de acuerdo con Dolina y cree que no es tan fácil lavar el cerebro juvenil. Dolina responde cuestionando los medios de comunicación, especialmente la televisión y la música, como grandes influencias en las elecciones juveniles; “No sé si la música que te gusta es la música que te gusta, o te gusta porque la escuchás cada cinco minutos”. El autor critica la capacidad de absorber pasivamente lo que se le presenta sin interrogantes.

El título de la nota “¿A quién le ganaron los jóvenes?” cuestiona entonces si este grupo que se encontró para defender su punto de vista le gana al autor o quizás gana un espacio de expresión en contra de aquellos que quieren imponerles sus ideales. La polémica desatada por el artículo de Dolina no murió con la mesa redonda. Decenas de lectores continuarán la conversación y el debate mediante cartas a la producción que son publicadas y contestadas. Esto genera un amplio espacio de expresión en donde la juventud pueden enunciar sus ideas lo que da lugar a concluir que en este caso y gracias a *Humo*®, los jóvenes le ganaron a la censura impuesta por el sistema. Una vez más, el humor crea una grieta en el sistema represivo donde se hace posible la palabra y la opinión pública. La editorial seguirá cuestionando a los jóvenes en diferentes formas; lo que consumen, lo que compran, sus valores y su educación y también motivando a la juventud a formar sus propias ideas y a expresarlas.

### **Los lectores y sus cartas -un espacio de disenso-**

Se comienza a visualizar, de esta manera, a la revista *Humo*® como un espacio de expresión y de disenso. Una sección que contribuye a este espacio es “Quema esas cartas” en donde se publicaban las variadas voces de los lectores. Las mismas, explica Cascioli, ayudaron a la editorial a palpar cómo ciertos temas eran recibidos por el poder y

así moldear temáticas a publicar. Con el avance de las publicaciones, esta sección, al principio cautelosa, se hace más osada en torno a lo que elige exponer. El contexto humorístico es uno de los factores que facilita la mayor articulación de las ideas, así como también el prolífico arribo de cartas que hace que las críticas, a veces peligrosas, se disimulen dentro de la vorágine de otras inofensivas opiniones. Las temáticas abarcan un abanico variado que van desde comentarios de artículos o escritores de la editorial, comentarios deportivos, artísticos, feministas o antifeministas y que, poco a poco, se extiende a críticas más concretas denunciando el abuso de poder, la censura y hasta el problema de los desaparecidos.

En el número del 19 de septiembre de 1979, se publica una carta enviada por un lector, Javier Vulijsher de Capital Federal, quien relata su frustración en torno al carácter del argentino y sus costumbres poco civilizadas. Dentro de esta inofensiva queja al prójimo, el lector incluye una crítica directa al gobierno y la falta de libertad social e individual, enmarcada en su experiencia al regresar de un viaje a Europa. Su estadía en el extranjero lo hizo reflexionar acerca de cómo los argentinos no se respetan entre sí. Comienza su argumento focalizándose en la manera en que los ciudadanos se faltan el respeto mutuamente en las calles. Los conductores no respetan las señales de tránsito, los colectiveros tratan a los pasajeros como ganado y los peatones arriesgan sus vidas al cruzar cualquier esquina. También se refiere a la basura y descuido de la ciudad y la falta de atención de los comerciantes con sus clientes.

Se presentan estos hechos explicados en una forma inversa. En vez de afirmar: “En Argentina no hay cestos de basura...”, sugiere: “[En Europa] hay por todas partes cestos de basura...”. Nombra siete puntos que considera importantes para describir las

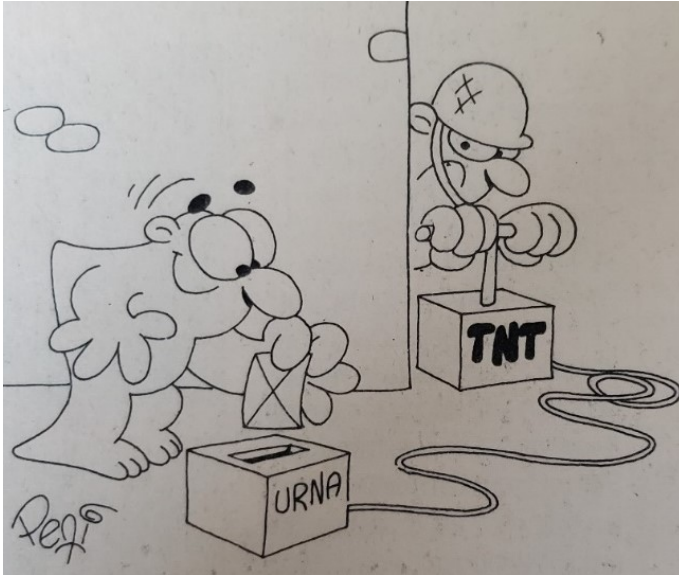
falencias nacionales pero que se focalizan en las malas costumbres de los ciudadanos. Sin embargo, en el último punto, expresa la falta de respeto mutuo de los habitantes entre sí y del respeto entre el Estado y los ciudadanos. “[En Europa] uno puede cantar en una plaza o tocar el saxo en una estación de subte sin que se lo lleven preso o la gente se ría”. Este primer ataque al Estado está amortiguado mediante el estilo de redacción indirecta y las otras acusaciones que hace el narrador dirigidas al ciudadano y sus malas costumbres. El narrador se atreve a entretener una crítica acusatoria dentro de un grupo de críticas más inofensivas. Vulijcher continúa su próxima oración diciendo: “[En Europa] existe **Libertad**, con mayúscula, para hacer, decir, escribir o dibujar lo que uno quiera”. Esta última frase expone la falta de libertad en Argentina y enfatiza el concepto al escribir la palabra con mayúscula y en negrita.

Esta crítica efectiva por su carácter oblicuo da lugar a la expresión individual de un ciudadano común. El entretido de opiniones acerca de diferentes aspectos del ser argentino y el uso de la ironía en esta carta posibilita un espacio para inyectar una crítica más seria que expresada de otra manera sería sumamente peligrosa. Este es uno de los primeros ejemplos de cómo los lectores establecen una relación firme con la editorial que se transforma, quizás sin proponérselo, en un espacio de expresión colectiva en donde el público formula sus opiniones resguardado por la protección que brinda el humor en sí mismo y la revista que está enmarcada en él.

Más adelante, en el número 42 publicado en 1980, otro lector, Alejandro Farji, también de Capital Federal, denuncia su experiencia al haber sido arrestado en su carta titulada “Las Fuerzas del Orden contra los recitales rockeros”. Se expresa en esta carta el peligro constante de ser arrestado al que estaba sujeta la juventud. Allí describe cómo fue

detenido por estar esperando a su amigo en la salida del subte cerca del Luna Park. Farji estuvo preso casi 24 horas, incomunicado, sin alimentos, durmiendo en el piso, junto a otro grupo de jóvenes en su misma situación. Sin haber cometido ningún crimen más que estar esperando a un amigo, la pseudoexplicación de su detención fue “averiguación de antecedentes”. En su relato, él asocia su situación con el estereotipo asignado a los seguidores de la música rock. La editorial responde diciendo que situaciones similares ocurrieron a varios chicos de la redacción. Comentario que deja en claro cómo se solidariza la revista con la población al mostrarse empática con los problemas que ocurren en la sociedad y afectan a todos.

En la misma sección de cartas, la editorial agrega gráficos que ilustran los temas que se tratarán en cada número. Estos gráficos ilustrativos también establecían críticas. En 1982, por ejemplo, se comenzaba a sentir el comienzo del final del régimen y se ilustra la sección con temas referentes a la incapacidad de votar democráticamente para elegir a los líderes del país. En el número 74 se expone una imagen de caricatura en donde un individuo está insertando un sobre en una urna. La urna tiene un cable que conecta a una bomba que se detona con una palanca. En el extremo opuesto un militar está por detonarla. Se observa con esta caricatura la resistencia de las fuerzas armadas a abandonar el poder y acceder a que se realicen votaciones democráticas.



*Ciudadano intentando votar. Enero 1982. Revista Humo® 74. Pegi*

El tema se repite más adelante en el mismo fascículo donde se lo ve a Leopoldo Fortunato Galtieri, el anteuúltimo presidente de la dictadura en el pedicuro. Este le comunica que lo que tiene para decirle es muy doloroso. Galtieri tiene la *urna* encarnada. Con un simple intercambio de palabras entre “uña” por “urna” se expone una vez más mediante un chiste la estructura social, haciéndose alusión directa otra vez a la incapacidad del gobierno castrense de alejarse del poder. Caricaturas como estas proliferan en los números publicados entre 1980 y 1983.



*Pedicuro trabajando en los pies de Galtieri. 1982. Revista Humo®. Maicas*

La valentía de la editorial al publicar caricaturas y denuncias dirigidas al gobierno se contrarrestaba con constantes amenazas y persecuciones. En ocasiones se optaba por no publicar algunas cartas demasiado comprometedoras, pero se hacía referencia a las mismas haciendo alusión a las consecuencias de la censura y a la posible persecución. Esto se observa en una subcategoría dentro de “Quema esas cartas” llamada “Acusador de recibos”. Sección dedicada a responder cartas no publicadas por diversos motivos. Algunas de ellas por no adquirir la suficiente puntuación o por ser muy largas. Otras, por ser peligrosas o demasiado directas. Un ejemplo es la respuesta que en el número 59 le dan a Jorge M. Lippi que dice; “De publicar su carta, pueden ir presos hasta los hijos de nuestros hijos. Hay que guardar compostura Jorge Marcelo”.<sup>32</sup> En el número 61, otra lectora, Beatriz C. Basilio de Capital Federal, recibe una respuesta que dice “Tu

<sup>32</sup> *Humo*® 59. Mayo 1981: 26

denuncia es terrible, pero por su índole, no podemos publicarla sin los requisitos mínimos de seguridad. Aunque creamos en tus palabras, carecemos de toda prueba”.<sup>33</sup>

Se reconoce la denuncia, se la nombra para evitar ignorarla completamente. Lo que se dice sin articularse con palabras es que la censura existe, que no hay libertad de expresión y que se están cometiendo crímenes que no pueden ser aun mencionados.

Entre los mensajes entrettejidos, algunos disimulados y otros más directos aparecían cartas redactadas desde el enojo y la frustración que exponían el deficiente sistema gubernamental incluyendo siempre lo económico, calidad de servicios, la educación, entre otros. Gabriela A. Ochoa, en el número 62, publicado en 1981, expresa su frustración por ser ella misma producto de un sistema extranjerizado, como consecuencia de la política económica que promueve los productos extranjeros en favor de los nacionales. A esto se le suma la crítica a la “deficiente educación” que depende siempre de la ideología del educador más que de un sistema estandarizado y objetivo que logre hacer pensar a los estudiantes. Por este hecho, continúa, la juventud no está capacitada para opinar, incluso para votar (si se presentaran las condiciones necesarias), porque no conoce la historia de su propio país ni posee ideales nacionalistas.

Adicionalmente, Ochoa agrega que: “En cuanto a la economía, en cuanto a nuestra sociedad, hablamos de LIBERTAD, PAZ Y LIBERTAD DE EXPRESIÓN”.<sup>34</sup> Una vez más como en el caso de la carta de Javier Vulijscher, palabras claves, están destacadas, escritas, en este caso, en mayúsculas. La falta de libertad de expresión es remarcada en un párrafo más abajo en donde continúa diciendo: “Anda a gritar tu verdad como en

---

<sup>33</sup> *Humo*® 61. Junio 1981: 27

<sup>34</sup> *Humo*® 62. Julio 1981: 26



Londres, subido a una tarima y después contame”, haciendo alusión a la percepción que resulta como consecuencia de expresar lo que uno realmente opina.

Las diferentes partes que componen esta sección crean un espacio en donde la gente se expresa, opina y denuncia. Algunas cartas son creadas en forma graciosa, irónica y sarcástica, otras se destacan por su seriedad, pero todas están enmarcadas en un contexto apoyado por el humor. La editorial por su parte contribuye a reforzar este marco por medio de caricaturas, chistes y respuestas también graciosas, irónicas o sarcásticas lo que amortigua el mensaje y la crítica. La sección seguirá evolucionando y contribuyendo a la metamorfosis que transformará, de a poco, a esta revista en un espacio de disenso donde se exponen temas cada vez más controversiales.

### **La revista y “el problema de los desaparecidos”**

Durante los últimos años en que las juntas militares lideraron el país, se comienza a vocalizar el descontento con respecto a lo administrativo, la constante censura, la falta de libertad y, lo más destacable, la demanda desde diferentes sectores de la desaparición de personas y los crímenes de lesa humanidad. La sistemática opresión del principio y la instalación del silencio como un mecanismo de supervivencia comienza a quebrantarse. Como respuesta, y palpando un final cercano, el ejército comienza una campaña de auto resguardo para justificar sus actos atroces. *Humo*® seguirá plasmando, en esta etapa final con más vehemencia, las particularidades de este proceso develando y contribuyendo a las demandas realizadas por el pueblo.

Los años previos al golpe militar fueron años de creciente caos social y opresión. Desde el inicio de los años ‘70, los grupos peronistas se debatían en conflictos internos

mientras la Triple A llevaba a cabo la misión de perseguir a los grupos que denominaba subversivos. La vida del ciudadano de esos años se ve afectada por la inseguridad y la incertidumbre. Durante una edición especial en revista *Humo*® llevada a cabo para rememorar los veinte años del golpe militar, Lila Pastoriza realiza una serie de entrevistas a personas que eran niños o adolescentes durante el proceso. Entre ellos, Adrián, que tenía solo diez años en el momento del golpe, da testimonio de sus recuerdos de los meses previos: “Mi vieja me recomendaba una y mil veces que no pateara cosas en la calle porque podían contener una bomba... aun hoy, cada vez que pateo una cajita, o lo que sea, lo recuerdo.”<sup>35</sup> Siendo el del 76 el sexto golpe militar del siglo XX, Argentina era un país que estaba acostumbrado a las intervenciones armadas. Como resultado, había sectores de la población que tenían la esperanza de que dicha intervención cesaría los conflictos. Por las experiencias previas, muchos creían que tenían noción de qué esperar.

Sin embargo, y en base a los testimonios otorgados por varios entrevistados en la misma edición, nadie realmente imaginaba el alcance de lo que estaba por acontecer. De acuerdo con dichas entrevistas, se puede deducir en términos generales que la realidad que enfrentaban aquellos involucrados de alguna manera con la militancia (ya sea involucración mínima o la participación activa en grupos como Montoneros, ERP, etc.) fue al principio borrosa para el resto de la población, quien fue despertándose a un entorno en la cual se instalaba el terror.

Cristian Sirouyan reporta que, siendo él un niño de 12 años al principio de 1976, tomaba el colectivo para ir al colegio donde era usual escuchar hablar de Perón, la lucha,

---

<sup>35</sup> *Humo*® 473. Marzo 1996: 10

y la necesidad de resistir al golpe que ya se advertía. Todas estas expresiones fueron prohibidas y resultarían peligrosas desde la instalación del PRN,

Con el golpe, el panorama desde el colectivo cambio. Ya no se veían, como meses atrás, los camiones cargados de enfervorizados jóvenes que cantaban la *marchita* y arengaban al pueblo a resistir el golpe que se veía venir. Incluso, buena parte de las pintadas había sido cubierta de blanco y las paredes de la ciudad estaban mudas.<sup>36</sup>

Así se marca el clima inicial del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Poco a poco, gran parte de la ciudadanía se repliega al autoencierro y va alejándose de lo social. Se produce también un condicionamiento al silencio, se evitan decir palabras, frases comprometedoras, se acostumbra a hablar a un volumen más bajo del habitual, se evitan las minifaldas en las mujeres y el pelo largo en los varones. La sociedad se va amoldando a las normas y comienza un periodo de miedo generalizado.

El miedo alcanza su expresión máxima cuando comienza a esparcirse la desaparición forzada de personas:

En la vida cotidiana uno registraba la presencia de la represión (además del colegio) en las razias en los bares, la cantidad de policías en cualquier parte, la obligación de llevar documento, los controles. En el colegio había desaparecido un preceptor, uno de los más piolas. "Cayó", "se lo llevaron". decían los pibes. No se sabía dónde estaba. Uno se enteraba de que aparecían muchos cadáveres (se decía que los mataba el ejército) pero, al menos yo, de que la gente no apareciera más recién tuve idea en el '78.

---

<sup>36</sup> *Humo*® 473. Marzo 1996: 10

La desaparición de personas llevadas a cabo por los grupos de tareas del ejército fueron una continuación del trabajo comenzado por la Triple A durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón. El tratamiento que se les daba los desaparecidos por parte de la represión era el de una incógnita y, como tal, no digno de ser abordado. Videla lo resuelve de forma poco clara diciendo:

Le diré que frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo...está desaparecido.<sup>37</sup>

Con esta frase obscura se expone un vacío existencial enfrentado a las preguntas de los familiares. La sistemática desaparición de personas resulta eficiente para el PRN ya que al no haber cadáver no hay delito. Lo explica Pilar Calveiro diciendo que:

La *desaparición* no es un eufemismo sino una alusión literal: una persona que a partir de determinado momento *desaparece*, se esfuma, sin que quede constancia de su vida o de su muerte. *No hay cuerpo de la víctima ni del delito*. Puede haber testigos del secuestro y presuposición del posterior asesinato, pero no hay un cuerpo material que dé testimonio del hecho (Calveiro 26).

No obstante, para 1983, la mención los desaparecidos surgirá en todas partes: diarios, revistas, televisión. Las caras de las víctimas se verán en las fotos de los documentos de identidad aumentadas en las numerosas marchas y protestas de los familiares que los buscan. Más adelante y con la vuelta a la democracia, su “aparición” más cruda será la de muchos de sus cuerpos desenterrados de fosas comunes que comienzan a descubrirse. La

---

<sup>37</sup> Jorge Rafael Videla en 1979.

representación de la ausencia comienza a plasmarse de diferentes formas, mediante el arte, la literatura y la fotografía.

En las vísperas de la vuelta a la democracia y anticipando indagaciones legales basadas en las tantas demandas de los varios grupos domésticos e internacionales que reclamaban las desapariciones, el PRN resuelve crear a modo de respuesta un paquete de medidas que incluía el “Documento Final de la junta militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo” y la “ley antiterrorista”. El primero fue llamado internamente el documento “Delta” y estaba compuesto por Actas que explicaban la responsabilidad de las fuerzas armadas (Franco 250). Este “documento final de la junta militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo” tiene como objetivo principal:

Obtener la comprensión y el apoyo de la opinión pública con respecto a los fundamentos, principios y logros del P.R.N., particularmente en lo referente a las acciones que realiza el actual Gobierno Nacional, a fin de lograr con carácter prioritario un adecuado sustento para el normal desarrollo del proceso de institucionalización del país. Difundir los hechos positivos, destacados que produzcan los miembros de la comunidad nacional para fortalecer su conocimiento y valoración.<sup>38</sup>

A su vez se describen en estas páginas que planean la composición y difusión del documento, tópicos y objetivos puntuales de cómo lograr el consenso y la legitimación de la intervención del gobierno de facto. Se pretende estimular un sentimiento republicano y nacional. Asimismo, se describe que es importante reafirmar el valor de la lucha contra el terrorismo llevado a cabo por las fuerzas armadas y reafirmar su legalidad. Era necesario

---

<sup>38</sup> Tomo 6. Acta 256, Pág.16

ampliar la aceptación pública reforzando el prestigio de las instituciones mediante la propagación de las acciones positivas realizadas y evitando los hechos negativos que afecten la imagen de las fuerzas armadas, el Poder Ejecutivo Nacional a los ojos de la opinión pública (19-20). Se narran puntualmente los pasos para la difusión del documento Delta mediante la televisión, diarios y revistas. Se nombran programas de comentarios e invitados específicos mediante los cuales se esperan lograr impresiones positivas del PRN y sus acciones.

El documento comienza con la descripción histórica de los años previos a la dictadura. Se explayan ampliamente los crímenes de los grupos revolucionarios con la utilización de un lenguaje ominoso y preciso que explica la necesidad “indiscutible” de la intervención de las fuerzas armadas. La terminología utilizada incorpora conceptos como “derechos humanos”. Este era circulante, conocido y se convirtió en la mayor amenaza para el PRN al final de la dictadura. Sin embargo, era transfigurado, presentando al gobierno de facto como el luchador en contra del terrorismo y a favor de los derechos humanos. En la página 38 se delinean las intenciones de “llegar a un acuerdo” para enfrentar el futuro,

Ha llegado el momento de que encaremos el futuro; será necesario mitigar las heridas que toda guerra produce, afrontar con espíritu cristiano la etapa que se inicia y mirar hacia el mañana con sincera humildad <sup>39</sup>

Con esta idea de “mirar hacia el mañana” se deja implícitamente establecida la problemática de indagar en lo pasado. Así es que el 22 de septiembre de 1983, el gobierno emite la Ley 22.924 llamada, Ley de Pacificación Nacional, más conocida como

---

<sup>39</sup> Tomo 6. Pag, 38

la ley de autoamnistía para los miembros militares que llevaron a cabo acciones en contra de actividades terroristas y subversivas también incluidas en el paquete.

ARTICULO 1º — Decláranse extinguidas las acciones penales emergentes de los delitos cometidos con motivación o finalidad terrorista o subversiva, desde el 25 de mayo de 1973 hasta el 17 de junio de 1982. Los beneficios otorgados por esta ley se extienden, asimismo, a todos los hechos de naturaleza penal realizados en ocasión o con motivo del desarrollo de acciones dirigidas a prevenir, conjurar o poner fin a las referidas actividades terroristas o subversivas, cualquiera hubiere sido su naturaleza o el bien jurídico lesionado. Los efectos de esta ley alcanzan a los autores, partícipes, instigadores, cómplices o encubridores y comprende a los delitos comunes conexos y a los delitos militares conexos.

Concerniente a esta ley, los militares se autoprotegían de ser cuestionados y juzgados por los crímenes cometidos entre 1973 hasta 1982. Incluso en el artículo 5 se detalla que:

ARTICULO 5º — Nadie podrá ser interrogado, investigado, citado a comparecer o requerido de manera alguna por imputaciones o sospechas de haber cometido delitos o participado en las acciones a los que se refiere el artículo 1º de esta ley o por suponer de su parte un conocimiento de ellos, de sus circunstancias, de sus autores, partícipes, instigadores, cómplices o encubridores.

El documento Delta fue finalmente transmitido por televisión el 28 de abril de 1983 como respuesta de la junta militar en torno a los desaparecidos. Las reacciones al documento en general demostraban que el argumento era insuficiente para lograr un objetivo conciliatorio y que la respuesta al "problema de los desaparecidos" no era resuelta

(Franco 251). Por su parte, la Ley 22.924 fue más tarde derogada por el presidente constitucional Raúl Alfonsín al asumir su puesto.<sup>40</sup>

### **La revista y los últimos años dictatoriales**

La tan esperada partida de las fuerzas armadas del poder se palpa y para diciembre de 1981, la editorial ilustra este sentimiento colectivo en el N° 73. La revista como espacio de disenso alcanza su máxima expresión mostrando al grupo militar y sus secuaces en un barco hundiéndose con el nombre “El proceso”. La ilustración de Cascioli, los muestra saltando del barco tratando de salvarse de la catástrofe. A partir de este momento, las tapas se harán incluso más controversiales mostrando a los militares en situaciones penosas y definiendo sus características físicas cada vez más ridiculizadas.

---

<sup>40</sup> Boletín Oficial de la República Argentina [BORA], 22/9/1983.

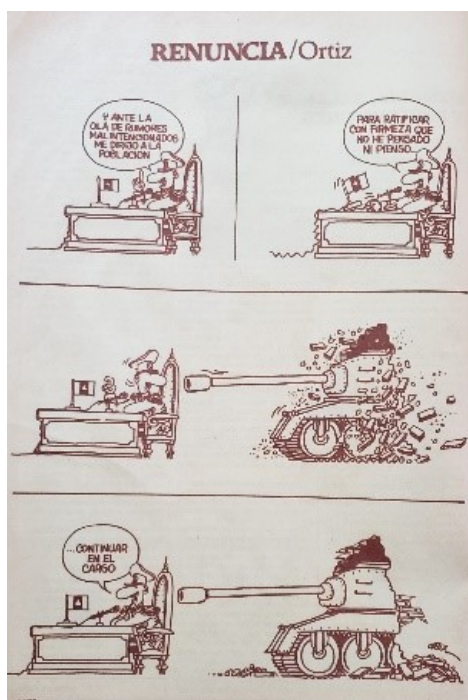




Portada. Diciembre 1981. Revista Humo® 73. Cascioli

El número 73, que anuncia el hundimiento del sistema represivo, está compuesto por varias caricaturas, tiras y artículos focalizadas en el tema. En las primeras páginas se observan dos caricaturas de *Lawry*. En la primera, se ve a un periodista entrevistando a un insistente general a quien le pregunta si la decisión de no aspirar a ocupar la presidencia es cierta; a lo que el general responde “sí, juro” como si estuviera jurando la presidencia. En la segunda, se ve a un grupo de hombres haciendo cola para presenciar el juramento presidencial que se anuncia como una película en el cine. En ambas instancias se utiliza la incongruencia para mostrar, en la primera, la testarudez de los militares con respecto a la liberación del poder y en la segunda, las altas expectativas de la gente que espera la tan preciada democracia como un evento memorable.

Más adelante una tira cómica que ocupa una carilla entera del lado izquierdo muestra a un militar en el escritorio presidencial hablando frente a un micrófono y diciendo: “y ante la ola de rumores mal intencionados me dirijo a la población para ratificar con firmeza que no he pensado, ni pienso...” momento en que un tanque de guerra irrumpe la oficina y lo apunta directamente, entonces continúa cambiando la dirección de su discurso “... continuar en el cargo” (14). Se alude una vez más a la obstinación militar de perpetuarse en el poder a pesar de que las circunstancias ya muestran que no es posible y que la democracia es inminente.



*Renuncia. Diciembre 1981. Revista Humo® 73. Ortiz*



*Navidad latinoamericana. Revista Humo®73.*

En otra tira de dos carillas, creada por Daniel Reynoso y Jorge Sanzol, llamada “Marionetta, un personaje al que le faltó piolín” muestra a la Democracia personificada en forma de marioneta tratando de “aprovechar este medio de difusión masiva para hacer publica mi desgracia” refiriéndose al hecho de que esta “desocupada” ya hace seis años. La otra marioneta le pregunta quién es a lo que responde: “Ya te dije... la mundialmente conocida democracia”. La secuencia continúa haciendo referencia a que generalmente es un país sudamericano quien la deja sin empleo y cómo para levantarla tendrán que trabajar “todos”. La caricatura actúa como un sutil llamado a la población permeado por lo sardónico a unirse y a luchar por la democracia.

Inmediatamente, en la siguiente página se observa otra caricatura, esta vez de *Viuti*, llamada “Navidad latinoamericana”. Allí se ve a un grupo de soldados alrededor de una

fogata y bajo un pino navideño que tiene, como ornamentos, granadas lo que presupone la esperada ruina del proceso.

Estas tiras y gráficos en conjunto forman un frente crítico siempre permeado por el humor, en general un humor liderado por la incongruencia en donde planos opuestos chocan como al militar que le pregunta si se va y jura que se queda. Los estímulos irrisorios en todos ellos amortiguan el impacto, pero aseveran el mensaje. La revista como espacio de disenso generalizado que había comenzado con los más modestos espacios otorgados a los lectores en sus cartas ahora pasa a ocupar una fuerza imparable de crítica.

### **El humor en la narración**

Con respecto al humor narrativo, cabe mencionar el artículo realizado por Jorge A. Sábato llamado “Cuidado con los chistes”, en el cual el autor hace un recorrido por los puestos administrativos que ocupan los militares como, por ejemplo, Presidente de la Corporación del Mercado Central de Buenos Aires, Presidente del Comité Organizador del II Congreso de Fundaciones Culturales, Presidente del Polisur, entre otros. Este largo recorrido que lista los cargos administrativos de los que se ocupa el ejercito va en respuesta a un ex miembro de la Fuerza Aérea que el 19 de noviembre de 1981 se quejaría de la situación que se vive expresando:

Estamos en un INFIERNO (sus mayúsculas). El cuadro es desolador ...Los factores del poder actúan con un esquema obsoleto, caduco, ineficaz...” termina afirmando: “Las fuerzas armadas deben asumir las responsabilidades en

plenitud... Ha llegado el momento impostergable de las claras y grandes decisiones en lo interno y en lo externo.<sup>41</sup>

El sardónico artículo muestra la incapacidad de asumir responsabilidad por parte de los miembros del ejército con respecto a la crisis generalizada que se vive. Sábato logra mediante el sarcasmo culpabilizar directamente a aquellos en el poder y dice:

Y así podría seguir por páginas y páginas. Pero este pequeño conjunto de ejemplos -apenas una gota en un océano de uniformes- fue suficiente para devolverme la tranquilidad al comprobar que ya no estaba errado al creer que siguen mandando -y por lo tanto son responsables de lo que ocurre- (...)

Este artículo de tono risible apela a la incongruencia de la situación. Los miembros del ejército se muestran incapaces de ver sus propias falencias. Aquí se muestra esta incapacidad desde el sarcasmo, al exponer datos concretos y confrontándolos a lo dicho por este militar que ignora por completo la responsabilidad de las fuerzas armadas en la administración del país.

El tema de los desaparecidos se abarca en este número en notas periodísticas y alegóricamente en la página 26, donde se destaca un cuento corto de Alejandro Dolina llamado *Historia de aparecidos*. Este cuento, de tipo fantástico focalizado en apariciones sobrenaturales, relata los sucesos ocurridos en el barrio de Flores en donde los *Hombres Sensibles* anhelaban a ver un fantasma. La historia de estos hombres explica Dolina en su libro *Crónicas del Ángel Gris*, surgió en 1971 en París (37). En este cuento Dolina

---

<sup>41</sup> *Humo*® 73. Diciembre 1981: 30

describe cómo estos hombres daban por hecho la existencia de lo sobrenatural y esperaban ver un fantasma para reafirmar sus creencias.

El libro de Dolina, publicado por primera vez en 1988, es una recopilación de escritos por el autor que fueron previamente publicados en varias revistas. Al considerar las crónicas y fragmentos en su totalidad nos enfrentamos a una obra de literatura que problematiza la concepción de la realidad confrontando a dos grupos: “los hombres sensibles de Flores quienes no creen en ninguna razón que no los haga llorar (46) y “los refutadores de leyendas que se hacían contar historias para no creer en ellas” (49).<sup>42</sup>

Ahora bien, si extraemos el cuento aquí presentado y lo analizamos en su contexto original, publicado en revista *Humo*® en los últimos momentos de la dictadura militar, en donde la sonora mención a los desaparecidos es una constante social, podemos demarcar una crítica importante que queda al descubierto desde lo fantástico y con un humorismo particularmente sarcástico. Este cuento asume una forma particular para transmitir la crítica sociopolítica creando una alegoría para mostrar una realidad inconcebible por su crudeza. Se presenta un nuevo paradigma en donde interpretar el presente.

Dolina transforma la realidad transfigurándola en un sueño y una incongruencia. En su cuento, lo real es más difícil de explicar que lo mítico o lo sobrenatural. Su humorismo logra cautivar al lector y enredarse en la historia. El lector espera un mensaje coherente y fidedigno, pero se encuentra con incongruencias que son aceptadas por estar enmarcadas en el humor. Los aspectos sobrenaturales del contexto no son reconocidos

---

<sup>42</sup> Dolina incluye en esta serie de cuentos que años más tarde se transformarían en libro, al personaje de Manuel Mandeb, inspirado en su amigo Manuel Evequos, abogado perteneciente al grupo Montoneros que en noviembre de 1976 fue secuestrado y desaparecido (Entrevista hecha en Página 12 a Evita Evequoz, hermana de Manuel y autora del libro “Partes de Manuel”. 13 de diciembre, 2009)

inmediatamente como alegoría de la realidad dado su carácter fantástico, aunque esto cambia al pensar las apariciones como desapariciones.

En el cuento, los vecinos de Flores comienzan a ser testigos de apariciones espectrales sin explicaciones lógicas. La necesidad de articular el testimonio de lo visto hace que se inaugure una oficina de “registro de apariciones” que funciona para tomar dichos testimonios. Estas declaraciones eran rebatidas siempre por “los refutadores de leyendas” quienes, al buscar una explicación lógica para desmitificar los testimonios, las mitificaban más aún. Las explicaciones de estos hombres se vuelven esotéricas y sin sentido.

Para la mejor derogación de sus peticiones, los Refutadores abrieron en la calle Alvarez Jonte el Registro de Apariciones, oficina sin fines de lucro que recogía testimonios de ultratumba, que luego eran cuidadosamente desautorizados (23). A esto le siguen la descripción de los casos consignados y las consecuentes refutaciones. Mientras el cuento sugiere alegóricamente la sistematización de las desapariciones, muestra el sinsentido de las justificaciones y explicaciones dadas por aquellos en el poder. El componente fantástico y humorístico de esta narración logra un retrato analógico de una realidad inconcebible.

En el mismo número, más adelante en la página 76, se da lugar a una entrevista a Juan José Tacconne, un miembro del sindicato Luz y Fuerza. Este reportaje liderado por Mona Moncalvillo se destaca por su seriedad. Se lo entrevista al ex gremialista quien se explaya sin limitaciones explicando la situación por la que habían pasado los integrantes del sindicato, expresando sus ideologías y denunciando la desaparición de otros

integrantes del sindicato. Sobre todo, se focaliza en la desaparición de Oscar Smith, sindicalista perteneciente al gremio, secuestrado el 11 de febrero de 1977.

**(...) Calcule que a mi sindicato le modifican el convenio y sale a la resistencia, el gremio se jugó con todo, ¿y que le costó?... Smith secuestrado hace cinco años, y a él no lo pueden acusar ni de subversivo, ni de ladrón, ni de nada...**

Le preguntan:

- ¿Cree que Smith está muerto?

-Mientras el gobierno no determine esta situación, para mí está vivo; **creo que el gobierno tiene la responsabilidad de este proceso; entonces no seré yo quien diga que Smith está muerto, ni que los desaparecidos son muertos (79).**<sup>43</sup>

Lo narrativo, en este caso el cuento de Dolina o la entrevista de Moncalvillo, se nos presenta enmarcado en el medio que permite la revista como espacio de disenso. Ya sea desde lo alegórico o una crítica directa, el mensaje que se ofrece es amortiguado por el medio humorístico. La revista encapsula contenido crítico serio que predice el cercano y esperado final de la dictadura. Lo gráfico se apoya con más énfasis en el humor incongruente y causa una respuesta irrisoria mientras que la narración se apoya en el sarcasmo y la ironía. En este número, la editorial hace un recorrido que pasa por lo gráfico, tiras, lo literario y lo periodístico para abarcar la decadencia del PRN desde todos los ángulos posibles.

En octubre de 1982, en el número 92, Mona Calvillo realiza otra de sus entrevistas, esta vez a Hebe P. de Bonafini, presidenta de las "Madres de Plaza de Mayo",

---

<sup>43</sup> Las frases destacadas en negrita son del autor. Aparecen así en el artículo.



a quien le desaparecieron dos hijos y una nuera. En este artículo se describe con detalle el papel que cumplen las Madres de Plaza de Mayo en la lucha por la búsqueda de respuestas con respecto a los desaparecidos. Se detalla cómo la asociación se formó cinco años antes, su incansable búsqueda de información, golpeando puertas y exigiendo que devolvieran a sus hijos con vida,

Siempre vamos a exigir la aparición con vida, hasta que los culpables respondan dónde están nuestros hijos. Sabemos que las fuerzas armadas son las responsables, pero no queremos que nadie les allane el camino, que nadie diga que hay un muerto, porque la respuesta la tienen que dar las fuerzas armadas.<sup>44</sup>

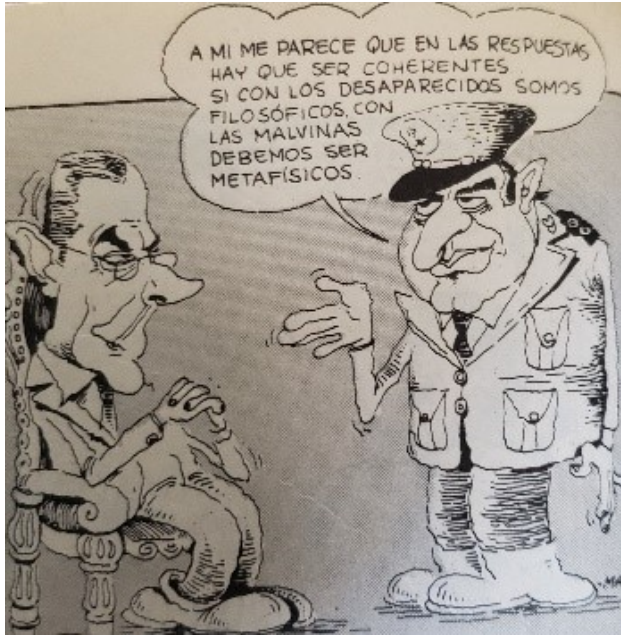
El artículo sigue deteniéndose en casos individuales, poniéndole nombre y apellido a desaparecidos, incluso denunciando explícitamente la existencia de los campos de concentración, delatando la falta de ayuda de la iglesia que “en la época de mayor represión, cuando nos hacían disparar de cualquier forma de la Plaza de Mayo, la Catedral cerraba sus puertas, para que no nos pudiésemos guarecer allí...”<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> *Humo*® 92. Octubre 1982: 46

<sup>45</sup> *Humo*® 92. Octubre, 1982: 48

## La clausura del número 97 y la resistencia social



*La salida esotérica. Enero 1983. Revista Humo® 97. Maicas*

Enero de 1983 es un nuevo año que conlleva una mezcla de esperanza, miedo y frustración en la sociedad argentina. La entrega del país por parte de la junta militar a un gobierno democrático se deja entrever. El país se desgarra por una economía destruida con una deuda externa que ronda los 43 millones de dólares y el incalculable número de víctimas que deja la guerra sucia. La revista *Humo®* lanza el número 97 que ilustra en la tapa a la Justicia personificada tratando de cobrar equilibrio en una patineta al lado de Cristino Nicolaides<sup>46</sup> que se ve igualmente desequilibrado.

Este número, explica Cascioli en la entrevista en *Los 7 locos*, es secuestrado por la policía. Cien mil ejemplares llegaron a la calle, ciento ochenta mil fueron secuestrados

---

<sup>46</sup> Militar argentino integrante de la cuarta junta militar del Gobierno (1982-diciembre 1983). Dicha junta asume el poder después de la guerra de Malvinas. El presidente en este periodo fue Reynaldo Bignone.

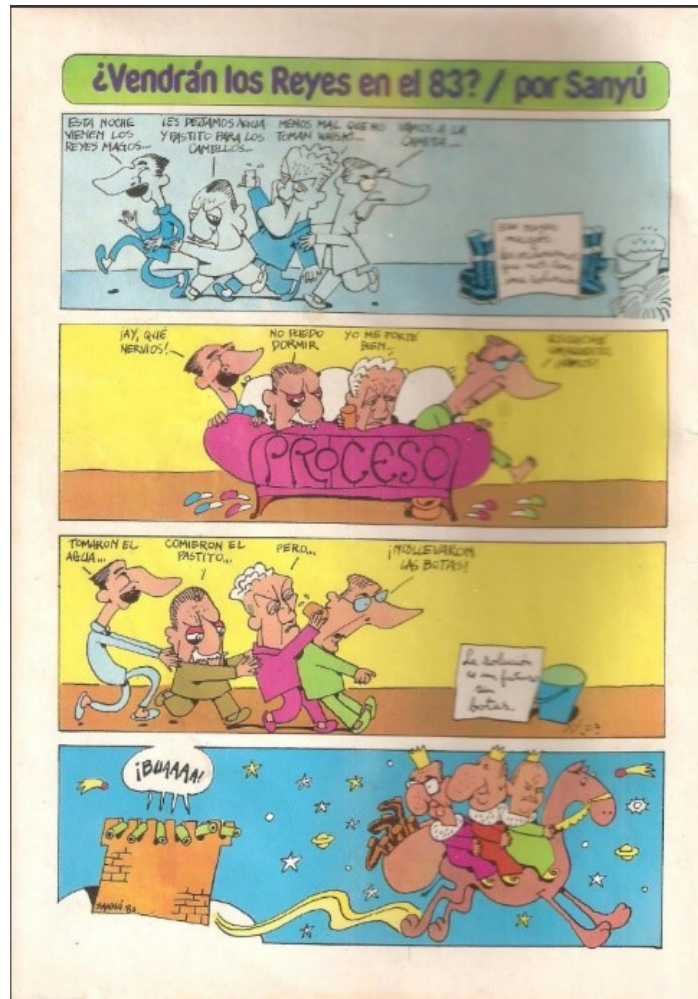
por la policía y el resto fueron destruidos. Los que llegaron a la calle fueron ubicados en negocios cercanos a los kioscos de diarios y revistas. A través de medios de difusión como Radio Continental, periodistas, entre ellos José Ignacio López, notificaban a la comunidad dónde se encontraba la policía secuestrando las revistas. De esta manera, los lectores evitaban estos locales y se dirigían a otros que indicaba el quiosquero para recolectar el fascículo clausurado. Incluso varios lectores se acercaron a las oficinas de la editorial para solidarizarse y entregar el pago del número secuestrado, con la intención de aplacar el intento de boicoteo hacia la revista.

Los ejemplares secuestrados por las autoridades, irónicamente, fueron vendidos clandestinamente por los mismos militares lo que demuestra la demanda por la revista. La coordinación entre las diferentes partes, quiosqueros, otros comerciantes y lectores, demuestra la importancia de la revista como espacio de expresión y disenso a tal punto que la noticia de clausura no es aceptada en forma pasiva, sino que es motivo para la organización y la acción confrontando la censura impuesta por las autoridades.

### **El fascículo secuestrado, sus chistes y denuncias**

El fascículo abre en la página de contraportada con una caricatura realizada por Sanyú titulada “¿Vendrán los Reyes en el 83?” Se observan en esta tira cómica cuatro cuadros en secuencia temporal en donde los jefes del ejército, incluyendo a Videla, se preparan para la llegada de los Reyes Magos. Para esto, y como es tradición en Argentina, dejan preparado su calzado con agua y pasto para los camellos. En la segunda imagen, se los ve a todos en la misma cama con una inscripción “Proceso” expresando sus nervios por la llegada de los Reyes y la espera de los regalos que les van a dejar. Se

los ve, a la mañana siguiente, acercándose a buscar sus regalos donde encuentran una nota que dice “La solución es un futuro sin botas”. Los Reyes se llevaron las botas de los militares, que simbólicamente representan a las fuerzas armadas.



*¿Vendrán los Reyes en el 83? Enero 1983. Revista Humo® 97. Sanyú*

Dos páginas más adelante se observa una caricatura por Lawry que ocupa una carilla entera en la que muestra a Reynaldo Bignone durmiendo en una secuencia de tres gráficos. Por encima de su cabeza, se ve una burbuja con dos zetas que sugiere un ronquido. En el segundo cuadro aparece el diablo que gira la burbuja y las dos zetas ZZ se transforman en dos enes, NN que significa “*Nomen Nescio*” en latín y que se utiliza

para aludir a la ausencia de nombre. Este es un símbolo conlleva una historia extensa y alude a las tantas desapariciones ocurridas en ese periodo.



Reynaldo Bignone. Enero 1983. Revista Humo® 97. Lawry

En la página 27, se expone el resumen del fascículo y es titulado “Humor” 97, En el año de la veda militar”. Se hace una reflexión del año que terminó y de lo que se aproxima con la implementación de un humorismo sarcástico en referencia al “shock” que provoca el traspaso de gobierno:

Una cosa es segura. Es muy duro aguantar el shock de pasar de un año en el que rigió la veda política, a uno de elecciones. Así, de sopetón. Están jugando con el equilibrio emocional de uno y eso no es justo. Pero queda un consuelo. En el 83, con elecciones, empieza la veda. Cuánto durara lo sabe Lily Sullos.<sup>47</sup>

El apartado *La justicia condenada* por Enrique Vázquez describe el intento del ejército de “(...) mantenerse agarrados al volante de los Falcon antes de que llegue la justicia y amanezcan agarrados a los barrotes de una celda”.<sup>48</sup> En este artículo se describe la situación del juez Pedro Narvaiz, quien estaría a cargo del caso del secuestro y asesinato de Oswaldo Cambiaso, dirigente peronista, y Eduardo Pereyra Rossi, jefe montonero.

El juez en cuestión debió exiliarse por la cantidad de amenazas en contra de su vida recibidas por los jefes militares.<sup>49</sup> En el artículo se simula una comunicación telefónica entre Pedro Narvaiz y el general Héctor López Domínguez. Durante esta corta conversación, el general explica que el doctor juez debe partir porque “medios del ejercito me piden su cabeza”.

---

<sup>47</sup> Lily Sullos (1928-2013) fue una astróloga de origen búlgaro nacionalizada en Argentina. *Humo*® 97. Enero 1983: 27

<sup>48</sup> *Humo*® 97. Enero 1983: 31

<sup>49</sup> *Revista Semana* “Esa costumbre de matar...” 8/1/1983





*La justicia condenada. Enero 1983. Revista Humo® 97. Langer*

El siguiente ejemplar será una respuesta unánime en contra de la censura en la que participarán las múltiples voces de lectores y colegas del periodismo que objetarán el intento del gobierno para acallar la libertad de expresión. Lo que el gobierno de facto logra clausurando el número 97, es una consecuente vendetta cultural. El intento de silenciar las denuncias hechas por la revista provoca que la frustración popular se amplifique, lo que produce un contraataque escrito de manera más elocuente y atrevido que el número previamente clausurado. La tapa dibujada por Izquierdo Brown y pintada por Cascioli, ilustra a los sectores de las fuerzas armadas, marina, aire y ejército, inspirada en los tres monos sabios de Toshogu con una inscripción *Prohibido mirar, hablar, escuchar*. Al abrir la revista nos encontramos con otro título igualmente provocativo: *¡Se siente, se siente...! Los lectores de Humor están presentes*. Sección en la que se destacan numerosos mensajes enviados a la editorial por el público lector y por

otras editoriales apoyando a la revista. Los mensajes, todos firmados con nombre y apellido, atacan las acciones del gobierno y la falta de libertad de prensa.

Enrique Vázquez, quien había escrito el artículo Justicia Condenada” en el fascículo anterior, escribe otro artículo igualmente provocativo llamado “El cultivo del rododendro”, a modo contestatario a las acciones represoras llevadas a cabo dos semanas antes e insistiendo en el caso del juez Narvaiz, quien tuvo que huir del país por amenazas en contra de su vida.

Los fascículos 97 y el 98 se transforman en un ente activo de protesta en contra de la censura. Se produce un fenómeno reaccionario y comunitario como consecuencia de la frustración del público y la consecuente motivación de la editorial a continuar publicando material comprometedor y acusatorio en contra de las fuerzas armadas. La respuesta a la previa clausura fue un mayor número de denuncias en la que la voz predominante es la de los lectores quienes expresan su descontento y se sienten traicionados por la clausura de la revista:

Es una hipocresía que los militares reprendan a la prensa por “degradar” las instituciones republicanas, cuando muy pocas cosas pueden ser más degradantes para una república que el que su pueblo reciba órdenes, en virtud de la fuerza armada, respecto a todo: desde las ideas políticas permitidas hasta la información que puede leer en la prensa Editorial del Buenos Aires Herald.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> *Humo*® 98. Enero 1983: 3



Otra lectora frustrada por la clausura agrega:

Adhiero mi humilde deseo de verlos pronto nuevamente en la lucha. HUMOR es la única luz en las tinieblas del silencio y la deformación, gracias al proceso de Prohibición Nacional. Los saludo con respeto y admiración. Ofelia Raquel Marquant<sup>51</sup>

Un lector, Osvaldo C. Giorgi Podestá de Capital Federal escribe a la editorial y se dirige formalmente al Sr. director de la revista. En la misma, expresa su frustración concerniente a los desaparecidos. Habla de lo injusto del perdón que se le pretende dar a los criminales que hicieron desaparecer a seres queridos quienes fueron “aislados, torturados, a disposición del poder ejecutivo” prosigue diciendo “No me negará, señor director, que todo este olvido/perdón, parece necesitar de todo el humor que quepa en su revista de muchos números futuros” (20). Con esta frase se concilia la importancia del humor en torno a las denuncias en contra de delitos de lesa humanidad porque facilita la comunicación creando el espacio necesario de expresión en el que tan activamente participa la revista.

---

<sup>51</sup> *Humo*® 98. Enero 1983: 4



Portada. febrero 1983. Revista Humo® 98. Cascioli

## Conclusión

En los cinco años, desde sus comienzos hasta la vuelta a la democracia, *Humo*® se transforma en productora de un espacio de disenso, mediante el cual autores, artistas y periodistas combinan sus fuerzas con el público lector. Por su carácter de alcance masivo, esta publicación acoge una gama de lectores variada: jóvenes estudiantes, profesionales, trabajadores, amas de casa, mujeres en el ámbito profesional, artistas, entre otros. Mediante los gráficos, los artículos y las notas se genera un sistema enunciativo, el cual adquiere la función de representar una realidad a veces alegorizada, humorizada, caricaturizada y, a veces, seria y directa. El público, destinatario y partidario de la construcción de significado, no da por concluida la representación del mensaje crítico con su lectura y se transforma en un agente activo, cuando opina, al escribir las cartas y comentarios. Los temas más serios son estratégicamente enmarcados en un espacio donde reina el humor. La publicación que comenzará criticando estructuras represivas mediante la alegorización, como en el caso de Idi Amin Dada, o la problematización de la economía, evolucionará hasta enfrentar el sistema dictatorial cara a cara. *Humo*® no concluyó su misión enunciativa al finalizar la dictadura, la editorial prosiguió centrándose en las secuelas que la misma dejó a su paso, se concentró más adelante en el tema del indulto y se esforzó por no tomar posturas políticas. Después de sobrevivir los arduos años de la dictadura, su final llegó irónicamente durante el gobierno democrático de Carlos Menem donde los diferentes juicios hechos a la editorial terminaron por quebrarla. Sin embargo, su legado continuó, la revista pasó a formar parte de la iconografía cultural para los argentinos y es recordada, reconocida y ampliamente estudiada hoy en día por su importante participación en el derecho de la libre expresión.

### Capítulo 3: Humor y cine

Hasta aquí, he demostrado cómo el humor es un instrumento en contra de la censura, mientras que, al mismo tiempo, ayuda a crear espacios de expresión para quienes son acallados por una fuerza superior y opresiva. Sin embargo, el humor puede ser utilizado con fines opuestos a los antes nombrados. En la teoría de la superioridad, por ejemplo y como ya se ha mencionado en este trabajo, el humor puede ser una competencia entre ganadores y perdedores otorgando la gloria a un grupo, no necesariamente teniendo en cuenta la justicia. En ocasiones, el poder se vale de esta herramienta para ejercer opresión, acallar indirectamente, cubrir verdades e imponer ideales. En este capítulo, abordaré cómo el poder dictatorial utilizó el humor mediante el cine para reforzar su mensaje moralista y expandir su visión ideológica.

El Proceso de Reorganización Nacional llevado a cabo por las fuerzas armadas en Argentina se valió del cine, medio que manejó y manipuló desde el principio de su regencia para ejercer influencia en el público espectador. El cine argentino en general se transformó para la dictadura en un medio efectivo y flexible para la propaganda, la demarcación de su imagen y para fines pedagógicos y correctivos. A su vez, estableció estrategias para mantener al público distraído, callado y obnubilado mediante carcajadas y la sublimación de la posibilidad de escape a una vida mejor y despreocupada. Así es como el medio cinematográfico y el humor se mantuvieron de la mano durante los siete largos años de dictadura moldeando al público, quien, en gran parte, absorbió casi ciegamente y sin muchas otras alternativas lo que se le ofrecía.

La dictadura se valió de este medio de forma estratégica y sistemática. Primero explicaré cómo el poder toma el comando del medio cinematográfico y dicta las pautas y normativas moldeando el medio y transformándolo en otro instrumento de poder coercitivo. Comenzaré mi análisis por un grupo de películas conocidas como picarescas. A simple vista, una contradicción de la retórica estatal pero que logra, entre otras cosas, coartar al público mediante la delimitación de lo permitido. Estas películas, a su vez, actúan como una distracción y una fuente de escape a la realidad presente en donde abundan las prohibiciones y la censura.

Más adelante exploraré el mensaje pedagógico desde el cine, destinado a “enseñar” el camino aprobado y apoyado por el sistema. En este caso, analizo comedias que fueron dirigidas principalmente a la familia y a la juventud. En estas películas se establecen modelos claros de conducta a seguir. Cualquier desvío de los valores marcados en este caso se consideraba el lugar que ocupaban “los otros”, es decir, los que no entraban en una sociedad con valores nacionales basados en la familia, la religión católica y, sobre todo, el apoyo al estado.

### **La industria cinematográfica durante la dictadura**

Durante la última mitad del siglo veinte, se encaró un esfuerzo por parte de las autoridades, especialmente de los gobiernos de facto de turno, para acallar todo intento de expresión que surgiera en cualquier género y quisiera representar la desigualdad social, la miseria, lo político, representar una cultura propia o denunciar injusticias (López 60). La década anterior a la última dictadura militar fue testigo de un movimiento cinematográfico creado por un grupo de profesionales, entre ellos Fernando Birri, quien

es considerado el padre del nuevo cine latinoamericano, con el objetivo principal de “mostrar la realidad” y enfrentar desde este medio artístico y cultural la desigualdad social, las injusticias, el problema de la desinformación, la censura y los abusos del sistema capitalista (Gociol, Invernizzi 14). Muchos de estos profesionales dedicados a promover esta visión serían perseguidos, capturados, torturados, forzados al exilio o desaparecidos durante el gobierno de facto (López 60).

El cine argentino como expresión cultural fue otro blanco de la dictadura. Durante gran parte de su existencia, el cine nacional dependió del estado para subsistir. El estado subsidiaba al cine, por ende, sin el apoyo económico del mismo la industria cinematográfica nacional peligraba. Si bien el objetivo del régimen no era destruir el cine nacional, este era totalmente controlado por los subsidios que le eran otorgados. El estado otorgaba subsidios a las películas que aprobaba mientras que boicoteaba con cortes, censuras y prohibición de fondos aquellos que desaprobaba (Gociol, Invernizzi 12).

Apenas un mes después del golpe militar, el capitán de fragata Jorge Enrique Bitleston, expone las pautas que debe seguir el cine argentino. Desde entonces, el Estado apoyaría aquellas películas que

(...) exalten los valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de nacionalidad, o que afirmen los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social; buscando crear una actitud popular optimista en el futuro, evitando en todos los casos escenas o diálogos procaces (Gociol, Invernizzi 43).

Hasta el comienzo de la dictadura militar, la industria cinematográfica dependía de la Secretaría de Educación y Cultura. Durante la dictadura, pasó a depender de la

Secretaría de la Nación Pública y quedó directamente dominada por el poder estatal. El PRN entendía muy bien el poder manipulativo del cine sobre la población. El 5 de mayo de 1976 se darían a conocer los tres niveles de calificación del cine refiriéndose el primero a “una categoría de obras que muestren al hombre en su lucha eterna y diaria por la justicia” (Gociol, Invernizzi 44). Con esta pauta se describe al hombre patriótico que se imponía a la violencia, que se aferraba a su ferviente instinto religioso. A estas obras se las apoyaría para que logran concretarse.

En segundo plano se apoyan las obras que “no estuvieran fuera de la ley”, que fueran remunerables y expandieran la industria. Estas serían obras de entretenimiento, pero deberían ser autorizadas y “preparadas” para ser recibidas por el público (44). Finalmente, se aclara que aquellos filmes que atentaran “contra los propósitos de reintegrar y revitalizar nuestra comunidad” no serían permitidas.

Se establece un sistema preciso de control formado por tres sectores: primero, el Ente de Calificación Cinematográfica a cargo de otorgar permisos para exhibir un filme y el acceso del público a este. Luego, el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) encargado de otorgar los subsidios y créditos para que la realización de la película se concrete. Por último, la Secretaría de Información Pública mediante la cual la dictadura controlaba a los dos anteriores (Gociol, Invernizzi 12-13). Este sistema infalible de control permite al PRN un manejo absoluto de esta industria.

En 1974, Miguel Paulino Tato asume el cargo de crítico de espectáculos del ente que conservará hasta 1978. El crítico, de ideologías neonazis asumidas, llega a cortar más de mil doscientas películas y a censurar por completo más de trescientas antes de jubilarse en 1978, cuando fue reemplazado por Alberto León. Las censuras y los

obstáculos a los proyectos cinematográficos continuaron con el nuevo director. Un gran número de obstáculos debían superarse para que la película llegara a concretarse. Entre ellos, la aprobación del guion y los actores, la adquisición de fondos y luego, si la película llegaba a concretarse, los cortes que se le infligían desde la censura. Es más, llegar a terminar la película no era garantía de que la misma llegara a exhibirse (Varea 82).

Muchos directores se exiliaron y continuaron su trabajo en el exterior, mientras otros fueron detenidos, secuestrados y, en algunos casos, desaparecidos. Muchas de sus obras fueron a su vez convenientemente desaparecidas. Cualquier material que comprometiera a la dictadura era eliminado. La censura se extendió a su vez a películas extranjeras. Inevitablemente la industria cinematográfica sufrió una transformación interna poblándose de películas propagandísticas o superficiales. La producción cinematográfica cae en la mediocridad o, en otros casos, se centra en obras alegóricas que intentan reflejar de alguna manera la realidad en que se vive “(...) Se trató de filmar lo que se pudo” describiría Daniel López en una nota periodística para *La Razón* en 1985. En muchos aspectos, se comienza con una evasión de la realidad social. El autor explica que algunos filmes daban la sensación de haber sido filmados “con miedo” ya que la cámara no se movía mucho, la creatividad era limitada, los planos eran cerrados y no dejaban ver imágenes de la vida diaria (Varea 16).

El cine militante y comprometido continuó desarrollándose desde el exilio o la clandestinidad. Muchos de los trabajadores del cine regresaron al país después de la dictadura. Sus películas fueron exhibidas tiempo después. Como lo fue antes del proceso,



el cine restableció su misión de denunciar la sistemática violación a los derechos humanos, las realidades sociales y la lucha por la justicia.

### **Contraejemplos: La verdadera cara del humor pasatista**

Durante la última dictadura militar se diagrama abiertamente lo que es valorado y lo que está prohibido. El gobierno invierte un gran esfuerzo en “mostrar” a la ciudadanía lo que está del lado del bien y lo que está del lado del mal. Con el hombre, argentino, fuerte, patriótico, masculino a la cabeza y una mujer, esposa, sumisa, decente, ama de casa, madre en el hogar, no quedaba lugar a dudas cuáles eran los papeles establecidos para cada uno y sus funciones. A su vez, se puso un énfasis profundo en el joven argentino. Con la intención de diferenciarlo con el joven revolucionario e idealista de décadas anteriores, el gobierno diagrama las características necesarias que debe poseer la juventud argentina, heredera del país.

Este joven, como veremos más adelante, será representado en la pantalla y evocará los ideales dictatoriales y su respeto a la autoridad. Sin embargo, y teniendo en cuenta esta campaña propagandística y modeladora de la dictadura, se permitieron películas denominadas pasatistas o picarescas que delineaban a otro tipo de hombre: uno que pretendía ser audaz, *piola*, y macho, pero que en realidad se mostraba imbécil y patético.

Jorge Porcel y Alberto Olmedo son los exponentes más reconocidos de estas producciones. En su mayoría de guion débil y poco desarrollado, estas películas cargadas de erotismo y mujeres semidesnudas se salían de la regla. Estas características llevan a reconocerlas en varias ocasiones como una contradicción por parte del gobierno que

fomentaba una postura rígida y opuesta y que se jactaba de sus altos principios. Carlos Bellio, quien dirigió el INC hasta 1981, declaraba:

El INC no obstaculiza el desarrollo creador concebido con jerarquía artística. Solo exigimos un buen nivel de creatividad que evite caer en lo grosero, lo burdo o la mediocridad, pues con ellos se colabora en alejar al espectador del cine argentino (Gociol, Invernizzi 31).

Dicho discurso choca desmesuradamente con este tipo de películas que se caracterizan por ser “groseras, burdas y de calidad mediocre”. Más allá de su mediocridad, estos filmes dejaron una marca y produjeron un impacto cultural notable tanto así que estos actores pasan a la historia argentina como iconos culturales de la cinematografía del país. La población los reconoce como genios del humor argentino. La aceptación y amplia recepción de sus comedias había comenzado unos años antes, pero durante la dictadura su popularidad se incrementó ya que en cierta forma estas películas representaban un lugar permisivo dentro de la maraña de prohibiciones impuestas por las fuerzas armadas.

El momento y el lugar fueron claves para entender su éxito. La carcajada surgió por sus supuestas insurrecciones y la actitud picaresca de los personajes, lo que creaba un espacio donde supuestamente se filtraba lo condenado por la autoridad. El hacer reír entonces nos deja cuestionamientos que chocan con la ideología que se quería instaurar. Filmes mucho menos provocativos fueron cortados o censurados durante los años dictatoriales. ¿Por qué, entonces, estas películas contrarias al mensaje nacional fueron permitidas por el PRN?

A pesar de su naturaleza insurgente es posible percibir un mensaje correctivo en el cual me focalizaré en este apartado. En la mayoría de los guiones, los personajes

navegan un mundo lleno de prohibiciones. La búsqueda del quebrantamiento de las reglas es constante. Sin embargo, los intentos de satisfacer los deseos sexuales son frustrados por las circunstancias y al final siempre se restablece el orden. Varios directores produjeron obras de este tipo, entre ellos Enrique Cahen Salaberry, Hugo Moser y los hermanos Gerardo y Hugo Sofovich.

Enrique Cahen Salaberry, director argentino nacido en 1911, dirigió un importante número de comedias argentinas desde mucho antes de la dictadura. Sus guiones durante el proceso fueron totalmente pasatistas y superficiales. Estos someros guiones se complementaban con una serie de personajes que nunca llegaban a desarrollarse exhaustivamente. La historia se perdía en las secuencias cómicas que se desviaban de la trama de la película. En cierta forma, parecía una película compuesta por *sketches* o secuencias separadas más que una película con uniformidad.

### ***Los hombres piensan solo en eso***

En 1976 se estrena *Los hombres piensan solo en eso* calificada para ser vista por mayores de 18 años. Esta película se basa en las andadas de dos amigos protagonizados por Jorge Porcel y Alberto Olmedo. Después de un intento frustrado de engañar a un mafioso en un juego de cartas, el dúo necesita conseguir dinero para saldar la deuda creada previamente por sus trampas. De no conseguirlo, el mafioso buscaría venganza. Así emprenden un viaje a Caracas con Susana, interpretada por Susana Giménez, a quien utilizarían para que conquistara a algún hombre rico y le sacara la suma que necesitaban.

La película comienza con una escena en la que se ve a los dos amigos más un tercero, vendiendo cachorros en la calle, estafando a la gente vendiendo perros comunes

haciéndolos pasar por perros de raza. Esta ilustración de la frase argentina de “meter el perro” -engañar al otro vendiéndole una cosa por otra de menor valor- es una metáfora con la que se comienza a delimitar las personalidades de los personajes. Durante la primera media hora de la película se observan las “vivezas” de los amigos y sus artimañas para romper las reglas, por ejemplo, cómo uno de ellos finge desmayarse para no pagar en el restaurante y cómo se hacen pasar por profesionales que no son para entrar sin pagar a un espectáculo o cómo engañan a otros para tomarse un avión a Caracas.

Los personajes principales son tres: Jorge, Alberto y Susana. Es común en este tipo de películas que los personajes lleven los nombres de los actores que los interpretan. Alberto domina las situaciones. Entre los dos amigos es el “vivo” del grupo, el que dirige y manipula a Jorge. Se caracteriza por ser grosero y buscar situaciones de provecho, incluso con Susana. Manosea a mujer que se le pone en frente, en ocasiones las insulta y las reduce a objetos sin valor. Jorge por su parte, “el gordo”, es objeto de risa mayoritariamente por su físico. Es aniñado por los otros personajes y son comunes los chistes referentes a su incapacidad de contener sus necesidades físicas como ir al baño. Por momentos se desmoraliza y Alberto, como un diablillo que le habla al oído, lo incita a seguir cometiendo barbaridades de todo tipo y meterse en problemas. Jorge también insulta y manosea a las mujeres, pero él está siempre a un nivel inferior al de Alberto. Los personajes forman un dúo patético, ellos mismos asumen su patetismo al llamarse “boludos” en varias ocasiones. Susana, por su parte, es una bailarina exótica en busca de amor y una vida mejor. Ella trata a los dos amigos como sus hermanos.

De acuerdo con Charles R. Gruner, la teoría de la superioridad reconoce la agresión y la competición como un elemento intrínseco del humor. La agresión

enmarcada en el humor se transforma en juego y satisface la necesidad de ganar (79). Se observa en la interacción de los amigos una dinámica de superioridad en donde Alberto es siempre el que maneja la situación y se lo puede reconocer claramente como el ganador. A su vez, Jorge es más bien considerado el bufón, manipulado por su amigo y fácilmente reconocido como el perdedor, menos inteligente, físicamente desafortunado y mentalmente aninado. Esta dinámica se repetirá en la mayoría de las películas de este calibre. A su vez, se instaura otra relación jerárquica entre la dupla y el espectador, en donde este último puede reírse de los infortunios de los amigos ya que desde su perspectiva existe un nivel superior. Es decir, el espectador se ríe de los amigos no con los amigos.

El título de esta película *Los hombres piensan solo en eso* se desprende del supuesto argumento principal que se diluye constantemente en las situaciones en las que se sumergen los personajes para lograr sus fantasías sexuales. La profundidad de contenido es inexistente. Los personajes Alberto y Jorge no aportan nada a la historia más que momentos irrelevantes en los que persiguen sus fines sexuales que en realidad nunca se concretan. Estas situaciones irrumpen constantemente y como resultado dejan una historia débil y poco interesante. El final se resuelve con rapidez extrema y el orden se establece: Susana se casa y se enamora y los amigos son devueltos a Argentina por la fuerza. En suma, se presenta al espectador un débil argumento, un dúo con la intención fija de romper las reglas sociales y morales aceptadas pero que nunca concretan sus deseos.

El espectador queda en posesión de un mensaje escondido en el argumento: a pesar de los intentos de romper las reglas, la felicidad y el camino del bien se encuentran

al seguirlas. Este patrón se repetirá en la mayoría de estas películas lo que ayuda a entender por qué fueron permitidas. No importa qué tan “vivo” uno sea y cuánto intente romper las reglas, al final el orden y la tradición triunfan. Los que rompen las reglas no pertenecen al modelo de hombre deseado para que prospere el país. Tampoco son las mujeres deseadas por esos hombres las que corresponden al modelo.

### ***Las turistas quieren guerra***

En *Las turistas quieren guerra* estrenada en 1977 y calificada como apta para mayores de 18 años, el patrón de la película anterior se repite<sup>52</sup>. En este caso, los dos amigos son hombres casados que trabajan en un frigorífico. Se los muestra aburridos, cansados de su vida marital y de su trabajo. Sus esposas, si bien bellas, demandantes y gruñonas (al menos en los ojos de los esposos), forman parte de una vida monótona sin exaltaciones y emociones. El simple guion se basa en que estos dos hombres odian su trabajo y renuncian al frigorífico para trabajar como guías de turismo para tener fácil acceso a sexo extramarital ya que, a sus ojos, las turistas extranjeras están siempre dispuestas.

Una vez más, la calidad artística es precaria y cuestionable. Se produce un desvío constante del argumento cuando irrumpe el humor que al igual que en la película anterior,

---

<sup>52</sup> En esta película en particular y a pesar de su carácter pasatista, se puede percibir un intento de crítica social. Curiosamente, al comenzar la película y aun cuando se están pasando los títulos, se ve un cartel que lee “Los hechos y personajes de esta película son ficticios cualquier semejanza con los hechos reales o personajes es pura coincidencia”. En uno de los discursos mencionados anteriormente, Alberto dice: “somos magnates” y explica que pertenecen a la comunidad de “cagadores” que existe en el país. Se puede argumentar que se establece una sutil crítica a una esfera de la sociedad mientras se cubren explicando que no se refieren a alguien o a un grupo en particular. Este pareciera ser un sutil guiño al espectador, pero solo a aquel que puede leer entre líneas.

se desprende de la historia. Tampoco aquí se percibe un intento de desarrollar los personajes con detenimiento. Los dos personajes son los mismos que en la película anterior, con los mismos nombres y fantasías sexuales. La mayor diferencia reside en que en este caso son casados y su descontento se percibe por ese motivo.

El título de la película *Las turistas quieren guerra* refiere a las mujeres que vienen del exterior quienes están dispuestas a tener sexo con los guías de turismo. Una vez más, Salaberry utiliza un coloquialismo como metáfora para expresar el contenido de la película. “Querer guerra” en argentina significa querer sexo. En realidad, si bien se muestra a estas mujeres extranjeras más relajadas y dispuestas que a las esposas, la entrega sexual se da exclusivamente en las fantasías de los protagonistas. Una vez más dichos deseos no se concretan. Sin embargo y curiosamente, los personajes si tienen relaciones sexuales con sus esposas, incluso las tratan de desalentar a tener sexo para estar preparados para las turistas.

Es común en películas de esta categoría la retórica machista que en este caso se articula de forma explícita, casi como un discurso, generalmente expresada por Alberto quien explica a Jorge lo que ellos *son* y utiliza adjetivos como piolas, inteligentes, emprendedores y dueños de la “viveza criolla”, la cual no es posible aprender en la universidad. A pesar de este discurso, el público percibe la incongruencia y la gracia se produce porque es claro que los personajes no tienen esas características. Se establece una vez más la dinámica de la superioridad entre los amigos, la que repite el patrón de la película anterior y entre la dupla y el espectador. Cuando Alberto habla de la “viveza criolla” que cree poseer el espectador se eleva sobre este patetismo y se percibe a sí mismo superior al dúo. El grado de agresión que posee este tipo de humor mediante

insultos y menosprecios y la búsqueda de aparecer superior ante un otro es constante y va fluctuando entre las partes: Alberto con Jorge, ambos con las mujeres, el espectador con la dupla, y otros personajes que aparecen superiores en la trama con respecto a los amigos.

Al final de la historia, el sexo extramarital nunca se concreta. Las mujeres los perdonan y el orden se reestablece. Los amigos continúan su empleo en la agencia de viajes y aunque persisten sus expectativas, sus deseos se frustran aún más cuando, al final, al abordar el micro con las nuevas “turistas” estas son un contingente de monjas. Con este final abrupto, todo vuelve a su lugar. Se castra simbólicamente a los personajes impidiéndoles ahora definitivamente la concreción de sus fantasías ya que el tipo de turista cambia, ya no son las que quieren “guerra”, sino paz. Una vez más, la intención didáctica está escondida en una apariencia permisiva.

### ***El gordo de América***

En *El gordo de América* también de Salaberry, estrenada en 1976 y calificada como apta para mayores de 18 años, el protagonista es Jorge Porcel. Alberto Olmedo aparece en la película en una escena corta representando a un taxista como un visitante inesperado para causar una sonrisa al espectador acostumbrado a verlos juntos. En esta película, Jorge representa a un hombre que es casi un niño. La primera escena lo muestra en la escuela con guardapolvo blanco en donde nos enteramos de que repitió de grado ocho veces. El personaje se nos presenta totalmente infantilizado, característica destinada a provocar una respuesta irrisoria al contemplarla desde la perspectiva del humor que denota superioridad. En este caso, el espectador se entiende superior al personaje ya



adulto, pero todavía en la escuela primaria. Jorge se va a Buenos Aires, en donde Javier Portales, otro actor frecuente en películas de este calibre, interpreta a su hermano, un hombre de negocios exitoso que procura ayudarlo.

Este filme presenta un guion desarticulado en donde personajes que parecen relevantes al principio desaparecen abruptamente, como el personaje de Portales. Se suman las situaciones cómicas que no necesariamente aportan sustancia al argumento. Se asemeja más a un conjunto de secuencias oníricas en las que al estar a punto de concretarse un deseo o fantasía se cambia de dirección.

El personaje llega a Buenos Aires y se dispone a trabajar para su hermano. Su torpeza lo mete en enredos, en situaciones absurdas que en ocasiones rozan una secuencia pornográfica. Ejemplo de este tipo de escena es cuando Jorge se dispone a mostrar un departamento para alquilar a una pareja formada por un hombre muy viejo y casi ciego y una mujer joven y atractiva. Al entrar la pareja, el hombre viejo confunde las habitaciones y lo que ve por su ceguera. La mujer al ver a Jorge se desnuda y le pide que la complazca sexualmente. La mujer encuentra a Jorge irresistible quien no puede creer su fortuna y se dispone a concretar el acto. En la otra habitación está el hombre ciego que confunde la cocina con la televisión y al manipular las perillas de las hornallas hace explotar el departamento. Jorge, luego de esta desventura, se propone ser detective. La película continúa saltando de absurdo en absurdo y dejando situaciones inconclusas. Una vez más las escenas destinadas a producir humor se descarrilan de la historia y no aportan argumento.

Jorge representa el papel de bufón. Está ahí para que nos riamos de él y no con él. Su físico sigue siendo objeto de risa, su aniñada personalidad y su incapacidad de

interactuar en el mundo real lo llevan a enredos como cuando accidentalmente se dispara en los genitales (y más tarde en su trasero) por no poder manipular su arma. La teoría del menosprecio, popular en los años sesenta y setenta en estudiosos de psicología social, explica que en esos casos la gracia surge más de la experiencia de dolor de la víctima que de la hostilidad que la produce (Martin 50) así es cómo la intención irrisoria se produce siempre con sus infortunios, accidentes y tragedias.

Lo que prevalece en este filme, como en los anteriores, es la carga erótica, las infidelidades, la búsqueda del placer mediante el engaño. Una vez más, la historia termina inconclusa y abruptamente, sin concreción de fantasías y mostrando cómo este tipo de comportamiento libidinoso concluye negativamente. Jorge trata de escaparse del grupo que lo persigue y se sube a una avioneta conducida por un hombre alcoholizado lo que presume la inminente muerte de ambos.

### ***Basta de mujeres***

Hugo Hiram Moser (1926-2003) es otro director argentino que también produjo películas con Porcel y Olmedo. Una de sus películas, *Basta de mujeres*, sigue esta línea didáctica que intenta corregir un comportamiento que se sale de la regla y genera conflictos. Estrenada en 1977 y calificada como apta para mayores de 18 años, esta película está protagonizada por Alberto Olmedo y Susana Giménez. Como en la película de Porcel, su contraparte lo visita, esta vez en una escena en la que aparece en la televisión como un pastor religioso.

Alberto es un hombre casado con una bella mujer. Él trabaja en una compañía en donde sus compañeros lo incitan a engañar a su esposa fingiendo que ellos hacen lo

mismo. Estos hombres se muestran superiores ante la situación en donde ellos, “los machos”, tienen amantes. Al personaje, sin embargo, se lo percibe disminuido y esa inferioridad es la principal causa de la risa en las primeras escenas. En la oficina, trabaja una empleada, Susana, seria e indiferente al resto grupo.

La relación social entre el personaje de Olmedo y los otros hombres de la oficina ilustra “el juego” y el contenido agresivo del cual habla Gruner. Los compañeros son los que proponen un juego para burlarse y reírse de Alberto incitándolo a serle infiel a su mujer. Dominado por los comentarios y las historias de aventuras inventadas por sus compañeros, el protagonista se siente inferior y debe hacer algo para poder entrar en esta competencia. Así, comienza a buscar cómo engañar a su mujer a quien se la muestra poco dispuesta con excusas como que tiene frío o que está mirando la novela. Su libido se eleva desmesuradamente al punto que sueña con abusar sexualmente de la almacenera. A diferencia de las otras películas en donde los deseos no se concretan, aquí Alberto concreta su fantasía con Susana y se transforman en amantes. Pero las consecuencias son devastadoras para el personaje. Su vida se complica. No le alcanza el dinero y empieza a sentirse culpable por su mujer a quien realmente ama y por su amante a quien no puede complacer ni económicamente ni con su tiempo y atención.

Se utilizan varias técnicas humorísticas que producen la respuesta irrisoria en el espectador manteniendo un guion coherente y de un tono más dramático que las películas mencionadas anteriormente. A diferencia de las películas de Salaberry, el argumento es más fuerte y las irrupciones humorísticas están conectadas a la trama y no son solo desvíos incongruentes. Sobresale principalmente un humor asociado a la superioridad, en donde el juego entre ganadores y perdedores se realiza cuando vemos al desesperado

protagonista tratando de lidiar con una situación que se le va de las manos. Su actitud desesperada, la incapacidad de contener sus fantasías sexuales y los conflictos que surgen y lo afectan dan como resultados momentos cómicos. A su vez, dichas situaciones intentan promover la empatía del espectador con el personaje, no sin un elemento reflexivo en donde la pregunta que surge es si vale la pena involucrarse en una situación semejante en donde los problemas y complicaciones resultan ser más que las satisfacciones. El personaje se representa como un perdedor, que toma las decisiones equivocadas y es digno de lástima. Una vez más, cualquiera puede tratar de romper las reglas y desviarse del modelo a seguir, sin embargo, al final se debe restablecer el orden y seguir las reglas es siempre el camino recomendado.

### ***Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo***

En *Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo* (1978) de Hugo Moser, el título no tiene relación directa con la trama, la cual es liviana y descuidadamente desarrollada. En este caso, el dúo representa a dos actores de teatro, mediocres, que se enredan en un negocio bastante turbio para vender jugadores de fútbol al exterior. Si bien, como en las numerosas obras de estos actores, hay encuentros con mujeres, la trama se desarrolla más bien en torno a los negocios que se realizan y los problemas surgidos al tratar de engañar a varios personajes. El título, intenta ser un juego de palabras imitando a la exitosa película estadounidense “Encuentros cercanos del tercer tipo” estrenada un año antes, pero falla en abarcar la temática de la película.

La obra comienza con una escena propagandística, mostrando imágenes reales del mundial de fútbol, las calles pobladas de gente vistiendo celeste y blanco, banderas flameando y una voz radial por detrás diciendo:

Argentina ya ganó el mundial. Lo ganó con el ejemplo de 25 millones de argentinos. Un pueblo joven y feliz dueño de su destino. Un país unido y respetuoso con un orgulloso modo de vivir y quienes lo atacaron sin conocerlo deben aceptarlo ahora con admiración. La Argentina vive con humildad este gran momento de euforia. Con la humildad de los pueblos grandes.

Este discurso se desarrolla cuando Argentina califica para la final. Su tono patriótico y, en cierta forma, defensivo se desarrolla en el momento en que se cuestionaba la violación de los derechos humanos desde el exterior. Esta película comienza y termina con el mundial. Los patrones son similares a los de las películas anteriores, fantasías sexuales no concretadas, situaciones absurdas mayoritariamente desconectadas del argumento y los amigos tratando de demostrar su “viveza” que fracasan al punto de terminar, en este caso, tras las rejas. Sin embargo, al final se los muestra alegres, celebrando al país que llega a la final del mundial y gana. Se produce un salto del guion a la secuencia del partido sin una transición lógica, en donde los amigos dicen que nada importa porque mañana juega Argentina y que la alegría los hace olvidar de todo.

A pesar de la admiración que estos actores despiertan en la población, sus personajes son antihéroes que en búsqueda de la felicidad -sea cual sea para ellos- subvierten las reglas maritales, legales y de moral que valora la dictadura. En todas las películas nombradas y en la mayoría de este tipo, la felicidad no se alcanza, el mensaje correctivo indudablemente es que romper las reglas es una mala idea. El orden, para bien

o para mal, debe ser restablecido, impuesto y aceptado. La superficialidad de las historias que se desarrollan y la descuidada forma de utilizar un humor superficial y pasatista, las hacen instrumento perfecto y casi subliminal para que la dictadura pueda imponer un mensaje de orden. A su vez, mantienen al espectador ocupado y obstruyen la capacidad de reflexión. Son calificadas como “opacas distracciones” por Fernando G. Varea quien, al analizar el cine argentino durante la dictadura, explica cómo esta obstaculización de la reflexión previene el debate y el cuestionamiento (55). Podemos pensar estas obras como pantallas que cubren la realidad opresiva, compleja e insatisfactoria y crean una fantasía basada en una realidad paralela.

### **El camino del bien. El cine didáctico.**

Como se observa en la sección anterior, el cine picaresco ilustra un prototipo social que debe evitarse y que no está apoyado por los valores impuestos por las fuerzas armadas. Los antihéroes son perdedores, hombres frustrados que merecen que el público se ría de ellos. Este humor es correctivo y actúa como el ejemplo del camino del mal. Ahora bien, ¿cuál sería entonces el modelo a seguir según las autoridades? Esta imagen fue delimitada claramente por el PRN mediante el discurso dirigido al nuevo joven argentino que fue de carácter urgente y directo. En los años anteriores a este periodo, la juventud se había instalado en el plano político y había tenido una participación y visibilidad más notable que en décadas previas. Para el PRN era esencial deshacer ese vínculo y otorgarle al joven un papel claro en la sociedad y utilitario al sistema. Con esto en mente, se debía construir un nuevo sujeto con valores centrados en el orden, la familia, la religión católica y, sobre todo, el patriotismo (Luciani 36). Esta representación se

observa claramente en las películas producidas por Ramón “Palito” Ortega quien encarnó como personaje a este joven en las películas que dirigió para la producción Chango.

### **Bipolaridad social y discursos predeterminados**

La tajante bipolaridad que se establece mediante el discurso castrense entre lo aceptado y lo que debe rechazarse, se ilustra con claridad en las películas de Ramón Palito Ortega. Como he analizado en el segundo capítulo, el joven argentino como sujeto manipulable era de suma importancia para el plan castrense. Considerado el heredero del país, este joven debía reflejar los valores conjuntos y organizados de la religión católica, el patriotismo (definido en términos del gobierno castrense) y la familia (representada en estos filmes por la imagen materna como directora y protectora del hogar). Los valores unificados de estas tres instituciones darían como resultado un joven obediente, voluntarioso y dedicado.

### **La religión católica**

La iglesia forma una parte esencial en el discurso castrense y es la custodia de los valores morales que sirven de justificación al accionar militar. La legitimación religiosa de la violencia militar se basa en el término de “guerra justa” y apela a lo divino como forma violenta de defender la paz. Este término con raíces medievales tiene como principio fundamental que el enemigo debía ser juzgado por la moral cristiana y castigado para que pudiera volver al camino del bien (Rudered 272).

A principios del siglo XX se postuló en la Argentina, con la ayuda y dirección del Vaticano, el catolicismo integral (romano, antiliberal y antimoderno). Desde la década del treinta, las fuerzas armadas se colectivizaron con esta doctrina creando un vínculo que reforzaba su ideología antidemocrática. Así, esta institución y el catolicismo trabajaron de manera conjunta en la lucha por un control generalizado y la expansión de sus ideales. La iglesia logró expandir su influencia con los reiterados gobiernos militares. Las fuerzas armadas, por su parte, apelaron a los valores cristianos para justificar sus atentados a la democracia (276). La imagen de la nación como cristiana, se solidificó con repetidos discursos militares durante el proceso. Videla recurrió en reiteradas ocasiones a este argumento, mediante el cual el fin de restablecer una nación basada en los valores cristianos justificaba los medios violentos utilizados por los militares (278).

Por su parte, Pilar Calveiro explica la intervención de sacerdotes que presenciaban las sesiones de torturas y servían para tranquilizar las conciencias de los perpetradores e incitar a las víctimas a hablar apelando a Dios. Revela la innumerable cantidad de testimonios que mencionan la participación de sacerdotes y su recurrencia al nombre de Dios como justificación para la violación de derechos humanos (Calveiro 82).

La imagen de Dios es central en estas películas. Sin ninguna sutileza, las representaciones y referencias religiosas se exhiben en primera plana, desde banderas con la palabra “Dios” hasta la súbita necesidad de asistir a la iglesia a agradecer al Señor. El ineludible número de canciones cantadas por Ortega que lo mencionan son marcadores constantes del supuesto camino del bien que debe seguir la juventud argentina. Esto cimenta con más fuerza la característica nacional religiosa que pretende expandir el PRN, asociado aquí con lo positivo, lo benevolente y lo moralista.



## **El patriotismo y la glorificación de la autoridad**

Se ilustra el patriotismo en estas películas mediante el respeto a la autoridad, la dedicación al deber sin cuestionamiento y la glorificación a las fuerzas armadas. Las fuerzas armadas hicieron un esfuerzo monumental para crear lazos con el sistema educativo. De esta manera, intentaban consolidar los valores patrióticos y el ser nacional. Luciani explica cómo la escuela y las fuerzas armadas son depositarias de prácticas, símbolos y ritos que ayudan a la permanente construcción de la identidad nacional. Los soldados tuvieron una presencia permanente en las escuelas. El programa de Acción Cívica, instalado en 1963, se solidifica durante la dictadura en donde la misión “colonizadora y civilizadora” toma fuerza con una participación constante de la misma mediante variados proyectos en torno al ámbito educacional. Esta intervención se dio por medio de arreglos de escuelas, padrinazgos y la construcción de nuevas escuelas (123-126).

Esta visibilidad tiene la intención clara de inspirar admiración en los más jóvenes con el objetivo de adhesión a esta institución y un futuro marcado por sus valores. A su vez se ilustra en las películas de Ortega, en donde, en varias ocasiones, se incluye la figura infantil admiradora de los grandes símbolos como se verá en el caso de *Brigada en Acción*.

Ortega, por su parte, representa en varias de estas películas una figura de autoridad policial o militar. En su rol es disciplinado, autoritario, pero justo, con un lado tierno y blando para la familia, sobre todo con la madre, los niños, los amigos y la mujer. Se observa también cómo es ilustrado el “mal”, los que toman el camino equivocado,

como menciona en sus canciones. Se marca una línea divisoria entre el héroe y el malhechor que se sale de la norma y causa problemas.

### **La familia, la célula básica de la sociedad**

Otro valor de base para la nación era la familia. Definida como una célula básica formaba parte fundacional del Estado y era considerada un valor natural, intrínseco. La familia se suponía en peligro por la subversión lo que justificaba las acciones violentas de la dictadura para defenderla. Elizabeth Jelin explica cómo los militares abusaron de la referencia a la familia como “célula básica de la sociedad” y la nación e intervinieron y alteraron el sector familiar. Así, los roles de los integrantes de la familia fueron definidos sobre la base de dicha denominación “natural”. Con el padre como director absoluto del grupo que se asemeja al Estado, pero en menor escala. Los hijos -ciudadanos- eran considerados inmaduros y necesitados de dirección. La familia entonces se consideraba un microcosmos del Estado (41-42).

La imagen se refleja en las películas analizadas en esta sección. En este hogar ideal hay orden, respeto, el padre quien dirige y provee y la madre siempre en guardia protectora de este microcosmos, hace empanadas y procura que todos estén bien alimentados y protegidos. La imagen de la madre es una constante en estas películas. No necesariamente se la ve demasiado, pero se la nombra en repetidas ocasiones y se justifican los buenos actos “por la madre”, para hacerla feliz, orgullosa y, sobre todo, nunca mentirle.

## ***Dos locos en el aire***

En *Dos locos en el aire*, calificada como apta para todo público y exhibida en 1976, se ilustran sin sutileza alguna los valores que el PRN espera que el nuevo joven argentino adopte. Esta producción, en extremo propagandística, se basa en la historia de dos amigos, Juan Manuel San Jorge, interpretado por Ortega y Carlos, interpretado por Carlitos Balá.<sup>53</sup> Juan Manuel es un joven decente, disciplinado con un cargo de teniente en la fuerza aérea. Carlos es un cadete que se mete en problemas por sus torpezas. Juan Manuel, describe a su amigo como “atolondrado, pero buen muchacho”. Su personalidad solidaria busca y encuentra lo bueno de su amigo a quien trata de ayudar para lograr una mejor posición dentro de las fuerzas armadas.

No es apresurado señalar que el despliegue militar del comienzo de la película se repetirá en varias ocasiones mostrando el alcance tecnológico y armamentístico de las fuerzas armadas. Asimismo, se expone una variada y dinámica instrucción recibida por los cadetes, ilustrada con organizadas filas de hombres perfectamente alineados en marcha y también con disciplinados y exhaustivos ejercicios físicos e intelectuales. A su vez, la presencia religiosa se marca a los pocos segundos de comenzar la película con un soldado en primer plano llevando una bandera al hombro con la inscripción “Dios”.

La presencia del humor en esta película es de tipo más alegre. La risa se produce o se espera mediante situaciones absurdas que le pasan a Carlos, quien se tropieza y se cae en numerosas ocasiones, queda siempre relegado al final por su falta de fuerza física y mete a su amigo en problemas, pero nunca con malicia. Si bien Carlos representa al bufón, como en el caso de Porcel en las películas picarescas, su personaje busca la

---

<sup>53</sup> Carlos Salim Balá (1925) conocido popularmente como Carlitos Balá es un humorista y actor argentino famoso por su participación en películas y programas infantiles.

compasión por parte del espectador. El personaje que interpreta Porcel repetidamente conlleva una intención maliciosa y no muestra nunca sentimientos de remordimiento alguno. Mientras que a Carlos se lo ve mortificado por sus actos en varias ocasiones y estos se dan, en mayor parte, por su torpeza.

La búsqueda de compasión y aprobación por parte del espectador se observa claramente cuando Carlos por accidente descuida la guitarra de Juan Manuel que es destrozada por un camión; Carlos toma la guitarra y se sienta en el cordón de la calle reflexionando en voz alta: “A mí me pasan todas”. Con esta frase se libera de la responsabilidad de sus actos. Lo que le pasa le pasa más allá de su voluntad, es externo y es claro que sus intenciones nunca son las de lastimar al prójimo. Sin embargo, estas desventuras se incorporan en la película como una constante y están allí para hacer reír al público. Una vez más funciona una dinámica de superioridad que diferencia al bufón del espectador. A su vez, se marca una notable diferencia entre los dos personajes principales: uno superior, inteligente y hábil y el otro inferior, menos inteligente y torpe.

El intento irrisorio se da también mediante la incongruencia. El personaje de Carlos no encaja en el contexto presentado. Su inferioridad lo separa del resto del grupo disciplinado, organizado y preparado. Carlos no pareciera estar destinado a formar parte de dicho grupo. Se espera la carcajada al confrontar esta disparidad, sin embargo, al final siempre se encuentra un lugar para este personaje ya que sus valores morales son los mismos que los del grupo, por ende, y a pesar de sus torpezas, vale la pena incorporarlo.

Detrás del despliegue de imágenes propagandísticas y los mensajes implícitos tras las características de los personajes y en las canciones se desarrolla una historia de amor. Juan Manuel se enamora de la hija de su superior, Silvia. La joven es hermosa, decente,

de buena familia, y se diferencia visiblemente de las mujeres de las películas picarescas principalmente por su vestimenta que la cubre por completo. Ella, al igual que Juan Manuel, canta. Los dos se enamoran y comienzan una relación que se representa en la pantalla como pura e inocente.

La devota actitud hacia el deber patriótico del personaje llega a su máximo exponente en la escena en que la novia lee la carta que él le envió desde la Base Marambio donde se dispone a cumplir con su deber patriótico. Se escucha la voz de Ortega, una voz suave, que lee lentamente y toma largas pausas mientras de fondo se ven imágenes de hombres trabajando en el hielo antártico:

Los hombres que trabajan en esta base lo hacen con un gran espíritu de sacrificio.

Yo empecé muy pronto a cumplir con mis obligaciones, porque a pesar de los fuertes vientos que a veces hacen descender la temperatura unos 40 o 50 grados bajo cero, la tarea no se detiene nunca. Aquí hay un símbolo hermoso de nuestra soberanía que está siempre flameando en esta base. En este infinito de nieve y de cielo se siente más cercana la presencia de Dios.

El ineludible mensaje de sacrificio se extiende también en el personaje de Silvia, que como novia y futura esposa de Juan Manuel San Jorge debe aceptar sumisamente la realidad que le toca vivir. Juan Manuel es enviado a otra misión y debe partir dejando a su amada esperándolo que resignada reflexiona y le dice:

Mi madre hoy me contó algo que ya me había contado antes pero nunca tuvo una significación tan profunda como hoy. También mi padre tuvo que pedirle alguna vez este sacrificio. Yo acepto esto, Juan Manuel, porque igual sé que vamos a ser felices

Los dos están dispuestos a los sacrificios que el deber patriótico presupone y que metafóricamente se presenta por sobre todos los otros. La estrategia principal en esta película es la de enmarcar la seriedad del mensaje con momentos incongruentes y producir risa. Se esconde en cierta forma mediante el humor la intención pedagógica que conlleva. La película se considera una comedia familiar, ya categorizada de esta manera cuando nos referimos al título, *Dos locos en el aire*, sin embargo, la temática que prevalece es por demás seria y solemne.

### ***Brigada en acción***

*Brigada en acción* fue estrenada en 1978 y dirigida por Palito Ortega quien interpreta a Alberto Nadal. El reparto está formado por Carlos Pirulo, protagonizado por Carlos Balá, Luis Chávez como Alberto Martin y el suboficial Graciela Colombo protagonizada por la actriz Adela Christian Bach, único integrante femenino de la brigada. Todos ellos forman parte de una brigada de policías que se enfrentan con valor a criminales y resuelven casos delictivos. La glorificación del poder, en este caso, se ilustra mediante la institución policiaca. Las primeras escenas, como en la película anterior, muestran imágenes de despliegue tecnológico, instructivo, disciplinario de la institución que se presenta. Sin retraso, se exhiben imágenes del museo policial donde se exhiben los uniformes y armas utilizados por la institución desde sus principios. Se observa también a un grupo de profesionales trabajando en computadoras y se finaliza esta secuencia con una dinámica exhibición de destrezas como un desfile de motocicletas y caballos.

El despliegue está centrado en la acción mientras que el humor pareciera salpicar superficialmente la trama. La trama se centra en lo peligroso del trabajo de la policía y

cómo los agentes arriesgan su vida por la justicia. La incorporación de los momentos irrisorios es mínima, como en la película anterior contribuyen a amortiguar el mensaje pedagógico que conlleva la película. También en este caso, estos momentos graciosos se llevan a cabo mediante los comportamientos y reacciones absurdas del personaje de Balá. Este personaje ocupa el mismo papel que en la película anterior, aunque aquí se lo ve un poco más serio y si bien es torpe, no lo es con la misma intensidad. Incluso su nombre es un demarcador de que será de él de quien nos tenemos que reír. Mientras todos en el grupo tienen nombres y apellidos reales, el apellido de Carlos es Pirulo palabra que en Argentina tiene una connotación graciosa o infantil.<sup>54</sup>

Es importante cuestionar el porqué de estos momentos cuando en realidad el guion tiende a la seriedad. Dichos momentos no aparecen orgánicamente o hilvanados en la trama, sino que son más bien forzados e irrumpen el contenido. Un ejemplo de esta intromisión se da mientras festejan el Día de la Madre. Todo el grupo se reúne en la casa de uno de los personajes. Allí, se los ve a todos felices, celebrando y cantando. Alberto recibe una llamada urgente y deben marcharse. Le pide a Carlos que vaya a buscar el auto quien se come una empanada picante para correr más rápido. El humor nunca llega a ser profundizado en realidad y pareciera existir para alivianar el contenido y enmarcar el mensaje moralista y didáctico que predica.

La glorificación del poder en este filme se ilustra en varias escenas (además de la mencionada al comienzo). Por ejemplo, cuando Alberto y Graciela llevan a Pipito, un huérfano del barrio, a ver la escuela de cadetes de la policía. Se exhibe otra vez la

---

<sup>54</sup> Pirulo derivado de pirulín: en Argentina y algunos otros países de habla hispana pirulón, pirulín es un caramelo duro y colorido de 10 a 15 centímetros de largo. También se utiliza en el lunfardo argentino para suplantar la palabra años al decir la edad de alguien: Cumplió 50 pirulos.

grandiosidad de la institución con desfiles, exhibiciones de armas y entrenamientos. Se lo muestra a Pipito emocionado y deslumbrado por lo que ve. Otra de las escenas que describen este mensaje glorificante es cuando un compañero de brigada muere cumpliendo con su deber. El resto de los amigos se suben a un Ford Falcón (automóvil preferido por el PRN) y se escucha de fondo a Palito Ortega cantando *Para siempre en soledad*

Pobre de esa gente/Que no sabe a dónde va/Los que se alejaron/De la luz de la verdad/Y esos que dejaron/De creer también en Dios/Los que renunciaron a la palabra amor/Pobre de esa gente/Que olvidó su religión/Esos que a la vida/No le dan ningún valor/Los que confundieron/La palabra libertad/Los que se quedaron/Para siempre en soledad/Pobre de esa gente/Que desprecian a los demás/Pobre del que mata/Simplemente por matar/Los que perdieron/La esperanza y la razón/Esos que eligieron/El camino del dolor

Con esta letra se refuerza la distinción del “nosotros” los que seguimos el camino del bien, creemos en Dios, y obedecemos las reglas y “los otros” quienes se descarrilaron y viven equivocados. La frase más sobresaliente es: “Los que confundieron la palabra libertad”, con la cual se hace un énfasis en cómo estos “otros” no tienen claro qué significa ser libre. Ser libre en términos castrenses es encontrar la felicidad dentro de un confinamiento donde las reglas se siguen, en donde prevalece el orden y en donde la comunidad es uniforme y definida por la triplete de religión, patriotismo y familia.

El personaje de Juan Carlos Altavista, que personifica al mozo del restaurante donde la brigada suele reunirse, cumple la función de idolatrar a la institución y sus integrantes articulando en cada oportunidad posible lo que siente por ambos. No es



casualidad que este personaje sea ejemplo de bondad con sus amigos y un hijo ejemplar, quien abandonó su sueño de ser policía para no preocupar a la madre. Siempre alabando las acciones de los valerosos integrantes de la brigada y entendiendo cómo la vida de ellos es más dura y complicada que la de cualquier otro ciudadano “(...) yo los conozco a todos los muchachos [agentes de la brigada] y le puedo asegurar que la vida de policía es dura (...) y acá [en el restaurante] muchas veces están con la comida servida, una llamada, hay salida y no prueban bocado”. Su personaje cumple la clara función de articular las cualidades del grupo, lo dificultoso de su trabajo y la admiración que se merece.

### ***Amigos para la aventura***

Finalmente, en *Amigos para la aventura* (1978) también dirigida por Palito Ortega, se representa a un joven un poco diferente que en las anteriores donde se lo ve a Ortega en un papel de autoridad. En este filme, representa a un simple ciudadano joven con ilusiones y ansias de aventura. Estas ansias, sin embargo, son benevolentes y están siempre guiadas por valores religiosos y familiares que se van marcando a lo largo de la trama.

Esta película de tono un poco más pícaro, pero todavía inocente, trata de tres amigos que resuelven emprender un viaje para escapar de la mafia siciliana que por error los está persiguiendo. El argumento es débil ya que la persecución que sería el tema principal se presenta en un plano secundario. Los temas predominantes son repetitivos en las películas de este calibre: la amistad, el amor a la madre y, sobre todo, el patriotismo que en este filme se metaforiza como amor al país. A su paso, se van encontrando con situaciones cómicas o absurdas que sirven como marco para desplegar imágenes de una

Argentina rural y lo majestuoso de su naturaleza. Dichas imágenes van siempre acompañadas por la música de Ortega. Una canción que cantan siempre mientras manejan es *Vamos a buscar el sol*, un canto a la esperanza y a la amistad.

Mientras avanzan por el país se crean situaciones insólitas destinadas a producir la respuesta cómica del espectador. Sin embargo, las situaciones en su mayoría carecen de verdadera sustancia para lograr dicho efecto. Un ejemplo es cuando el personaje de Balá grita que tiene que hacer pis y una multitud por accidente lo escucha y se ríe. Este tipo de situaciones parecieran destinadas a producir un efecto irrisorio en un niño más que en un adulto y se repiten constantemente a lo largo de la película tratando de cumplir una función de hilo conductor en el argumento.

La trama en sí misma pareciera estar destinada a producir un efecto didáctico. Por ejemplo, ¿cómo ser un buen hombre?, ¿cómo tratar a los amigos?, ¿cómo tratar a la madre?, ¿cómo ser un hombre de Dios? Quien siempre tiene la respuesta y funciona como modelo de comportamiento es Ramón, el personaje de Palito Ortega. Las alusiones del personaje a Dios son constantes. En una escena, y como de la nada, dice que hay que darle gracias a Dios. A la mañana siguiente, se los ve a todos en misa en una capilla rural y en el fondo suena la canción de Ortega *Elevemos un canto hacia el viento*. Un canto a la esperanza con miras a un futuro pacífico que se destaca por un lenguaje tierno:

Elevemos un canto hacia el viento  
De esperanza y también de amistad  
Que despierte alegría en los niños  
Y en los hombres despierte bondad

Las canciones son fuertes marcadores de mensajes en las películas de Ortega. Si las imágenes y las no tan sutiles lecciones de vida no llegan a causar el efecto deseado, las canciones aseguran terminar el trabajo. A lo largo de su filmografía, las canciones, ya sea de fondo o cuando las canta directamente, acompañan y refuerzan la enseñanza que se quiere transmitir.

Otro aspecto importante de estas películas, y en particular de la presente, son los actos de bondad que directamente responden al cuestionamiento de cómo ser un buen hombre. Ejemplos de estos actos se pueden ver cuando Ramón le regala una bicicleta a su amigo Carlitos, personificado por Carlos Monzón, personaje dolido por la falta de su madre y su dura infancia. En otro caso, Ramón se acerca a un borracho en un pueblo de Salta para decirle que es una lástima que se dedique a la bebida que eso lo está matando lentamente. El borracho está sosteniendo un poste “para que no se caiga”. La escena con matices picarescos se resuelve como una ilustración de un comportamiento inadecuado, inaceptable para el cual la supuesta ayuda de Ramón ha llegado demasiado tarde.

Los temas predominantes en las películas de este calibre se basan en la triplete de religión, patriotismo y familia como la base de una vida digna. El patriotismo desmedido en primer plano y la consecuente glorificación al poder y al orden son hilos conductores que marcan el camino a la felicidad. El amor a la madre es un tema que se trata siempre con sutileza y refuerza la idea de que la madre es alguien a quien no se le debe mentir ni defraudar, sino que hay que trabajar para que esté orgullosa y feliz. Metáfora que se traduce directamente al amor y dedicación que se le debe profesar a la Madre Patria.

## Conclusión

El humor como dispositivo que permite la expresión concede espacios cuando otros mecanismos son insuficientes. También funciona como un dispositivo para la opresión que enmascara un mensaje implícito y correctivo o que muestra abiertamente y de forma didáctica cuáles son los pasos a seguir para mantenerse del lado del “bien”.

En ambos casos este dispositivo es utilizado de forma efectiva. La dictadura utilizó el cine como medio coercitivo. Logró mediante el mismo controlar lo que la sociedad consumía, de lo que se reía y lo que debía adorar y respetar. Las dos líneas de filmografía mencionadas en este capítulo y durante este periodo, fueron las más populares, a las cuales la gente les tomó mayor cariño y las que adoptó como parte de la cultura colectiva. Probablemente, no existe hoy un argentino a quien se le pregunte quién es Olmedo, Porcel, Balá o Palito y que no tenga respuesta. Estos personajes encontraron un lugar en la cultura popular.

El gobierno *de facto* se valió de todo lo que tuvo a su alcance para tejer un sistema coercitivo y el cine fue uno más de sus dispositivos de control. Por su acceso popular, la intersección de este medio fue eficaz y logró ser transmisor de mensajes y submensajes durante los años dictatoriales. Las películas picarescas tuvieron un lugar predominante y tuvieron dos funciones importantes: primero, la de mostrar un lado de la dictadura más permisivo ya que estas películas eran contradictorias a su discurso oficial, y, luego, tenían el objetivo de transmitir un mensaje subliminal y constante que se basaba en contraejemplos. Finalmente, la corriente didáctica mostraba claramente el camino a seguir como un curso instructivo que exhibía ejemplos de lo que era aceptado basándose

en los valores predeterminados por la dictadura y enmarcadas en un humor inocente que amortiguaba el mensaje didáctico que intentaba transmitir.

## Capítulo 4: Humor y reparaciones. El poder de la imagen.

En el presente capítulo me focalizo en la capacidad del arte gráfico que se vale de elementos humorísticos para representar la violencia dictatorial. Me concentro en la novela gráfica que como medio expresivo es autónomo y refleja un momento y espacio social novelado con un principio y un fin. Específicamente, me concentro en *La herencia del coronel* de Carlos Trillo, guionista argentino (1943-2011), y Lucas Varela, dibujante oriundo de Buenos Aires (1971). Más adelante, examino la fuerza del gráfico presentado en un lienzo o mural que, a diferencia de la novela gráfica, no tiene un principio y un fin necesariamente, pero actúa como un continuo de hechos que irrumpen en el tiempo. En este caso, exploro trabajos de *Rep*, artista gráfico argentino (1961). Ambos ejemplos actúan como instrumentos para la reconstrucción de la memoria cultural y como lugar de expresión para la voz disidente que emanan.

En esta sección, lo visual se transforma en el medio y el actor principal. Desde la ficción en la novela gráfica, exploro las alegorías y las tácticas humorísticas para plasmar el conflicto dictatorial. La novela gráfica, como género, ha sido puesto en varias ocasiones en un segundo plano, sin embargo, su invaluable contribución suministra una dinámica interacción entre la imagen y el texto que se complementan y potencian el mensaje. En la segunda sección de este capítulo, analizo gráficos utilizados como instrumentos conmemorativos y su función en solidificar la memoria histórica y cultural.

## **Evolución histórica de los cómics e historietas**

Los siglos diecinueve y veinte se destacan por los avances de la industria y el progreso económico. Como resultado de este cambio social, se origina un público más reflexivo que en tiempos anteriores y con mayores ambiciones de consumo que, a su vez, se caracteriza por su capacidad revolucionaria. El cómic encaja perfectamente con las demandas de este nuevo público.

El cómic, o tira cómica, es un arte secuencial yuxtapuesto formado por imágenes que intentan transmitir información y producen una respuesta estética en el espectador. Desde la perspectiva funcional, el cómic es una herramienta comunicativa que actúa, según Scott McCloud, como medio y no como objeto. En otras palabras, el cómic no es solo la revista o la tira cómica, sino que cuando hablamos de cómic, según el autor, nos referimos a los temas, los autores, los estilos, los géneros, que abarca. Se análoga el cómic como género al nivel de la música o el cine.

En él, se presentan iconos e imágenes que representan a una persona, lugar o idea. Existen iconos no pictóricos como las palabras y los números que tienen un significado fijo y no tienen semejanza alguna con lo que significan mientras que las imágenes tienen un significado fluido y variable (28). Las imágenes se presentan en forma simplificada en el cómic donde pierden su carácter realista, dígame, por ejemplo, un círculo con dos puntos y una línea curva. A pesar del nivel de abstracción, reconocemos esta imagen como un rostro. Este no es tanto un proceso de eliminación como de focalización en ciertos rasgos. Esta abstracción permite que el lector/espectador pueda identificarse más efectivamente con los personajes. A su vez, su carácter universal hace que el mensaje se

transmita más fácilmente. Cuando el mensajero está menos definido, el receptor recibe el mensaje de manera más completa (37).

Cierto grado de caricatura es necesario, incluso cuando existe un intento de realismo. Esto es considerado una de las características predominantes de este género. El *cartoon* logra que el espectador se focalice en una idea en particular. La participación de la audiencia depende en el grado de identificación con los personajes. El lector cumple un papel activo al leer el cómic. En el cómic se fracturan el tiempo y el espacio. Mientras los momentos existen realmente desconectados, el espectador los conecta y les da un cierre atribuyéndole un significado y creando un continuo de tiempo y movimiento. Es este caso, el cómic nos ofrece un lenguaje visual, el cual según McClaud puede evocar una respuesta emocional en el espectador quien reconoce los indicadores gráficos que producen dicha respuesta, por ejemplo, las gotas de sudor que muestran nerviosismo en el personaje o líneas en zigzag que denotan un fuerte ruido (121). Si bien el cómic simplifica la realidad, presenta temáticas dinámicas que van desde el entretenimiento infantil a temas complejos históricos, políticos, sociales y culturales complejos.

En sus comienzos, los comics o viñetas funcionaban como ilustraciones de artículos, pero evolucionaron para transformarse en entes más autónomos con un mensaje propio que tenían como principal espectador a las masas trabajadoras. Se transforman así en el lugar de expresión para la cultura de masas, como lo describe Ana Merino. Merino explica cómo la cultura letrada los rechaza favoreciendo a los grandes relatos. Así el cómic, popular y marginal va adquiriendo importancia como medio comunicativo y como arte. Un arte accesible, comprensible y moderno que se adapta a su momento y a su público. Este medio logra cimentar un espacio propio de expresión y reflexión donde se



refleja la cultura del día a día de la gente común. El cómic, explica Merino, es un producto destinado a la cultura de masas que refleja lo popular y se crea en lo popular. Crea un espacio en donde la cultura de masas pasa a formar parte de la cultura general cuando antes era considerada una “subcultura” (Merino 12). La autora diferencia este género de la literatura diciendo que la literatura habla de lo popular y lo masivo como un fenómeno o personaje, pero el cómic es un fenómeno popular y masivo con una narrativa propia (31-32).

### **La novela gráfica**

La novela gráfica se destaca por ser un trabajo en equipo entre el guionista y el dibujante. En el primer capítulo expongo cómo las imágenes pueden expresar mensajes complejos que exponen a las instituciones políticas y a aquellos en el poder. Este medio artístico es eficiente en el momento de sortear la censura dada su apariencia poco amenazadora, su tono jocoso, irónico o alegórico. Aunque también este medio debe luchar para no ser acallado, aparecer menos amenazante para las autoridades que usualmente le sirven de blanco. Esta capacidad lo transforma en un arte que devela una porción de la realidad oculta. El público es motivado a formar su propia interpretación y opinión crítica. Como ya lo explicara Jacques Rancière, el espectador (del arte) se transforma en un actor con opinión y voz, en un activista que, mediante su experiencia estética, cuestiona, actúa y cambia su contexto. A su vez, logra entender su capacidad para cambiar el mundo. Este arte está destinado a “despertar la conciencia de quien lo contempla” (Arcos Palma 7)

En la Argentina, la historieta surge en revistas de circulación masiva como *Caras y Caretas*. En sus primeros momentos, la influencia extranjera predominaba en el mercado, pero con el tiempo este género va adquiriendo un estilo propio. Pasaría un tiempo para que estos trabajos ganaran terreno y fueran aceptados en los grandes periódicos ya que, en sus principios, este era un género considerado para niños y adolescentes. El diario *La Nación* publicó su primera historieta en 1920 comprada a autores extranjeros *Bringing up Father* de George Mc Manus.<sup>55</sup> Este tipo de historias pasaban por el proceso de ser “argentinizadas” para luego ser presentadas a los lectores. Para competir con diarios como *La Nación*, otros como *Crítica* contrataban a artistas nacionales.

El género va, poco a poco, adquiriendo importancia y perdiendo el estigma de subgénero por debajo de la literatura, el cine o el teatro. La mayoría de los creadores utilizaban seudónimos para no ser reconocidos como autores de historieta. Leonardo Wadel, creador de “Kharu, el hombre misterioso” (1936) fue el primero en firmar sus trabajos con su nombre, él define a la historieta como,

(...) un arte y una técnica y un mecanismo realmente nuevo. El último y más discutido, el que engloba todas las artes y es distinto, a la vez, de todas ellas...

Rara vez el lector piensa que todos esos personajes que desfilan ante su vista han tenido una vida interior en la mente del argumentista. El público solo ve “dibujo” y rara vez “adivina” el proceso argumental. Dibujo y argumento son, sin embargo,

---

<sup>55</sup> *Bringing up father* (1913-2000) trata de un inmigrante irlandés llamado *Jiggs* que se hace millonario de repente, pero continua con sus antiguas costumbres y mantiene sus viejas relaciones. En contraposición a su esposa, *Maggie*, que aspira a integrarse a la alta sociedad.

indisolubles, fundamentales, y difícilmente se podría hacer pasar uno más que el otro en la cuenta final. (De La Torre 1).

Así se comienza un periodo del cual los guionistas y trabajadores de este género se enorgullecen de su trabajo. Se emprende una etapa de esplendor con la aparición de las revistas *Patoruzito* de Quintero, *Intervalo* de Columba y *Rico Tipo* de Divito.

Para la década de los cincuenta, comienza a asomarse el trabajo de Héctor German Oesterheld, guionista que renovó el género en Argentina y le otorgó una identidad propia. Sus primeros trabajos fueron en la editorial *Abril* y en la revista *Cinemisterio*. Para 1957, fundó su propia editorial, *Frontera*. En los guiones de Oesterheld, los personajes se diferencian de los héroes individualistas norteamericanos capaces de llevar a cabo una heroica misión por sí solos. El autor atribuye la aventura y el heroísmo al grupo. Crea una técnica no conocida hasta el momento en la cual se interrumpe la acción con un cuadro escrito que en pocas palabras explica lo que no se puede ilustrar (De la Torre 3).

Para 1965, las obras del autor serán intensamente politizadas. Su adhesión al grupo Montoneros, en conjunto con sus cuatro hijas, lo lleva a colaborar en proyectos como *La historia de los villeros: de la miseria a la liberación* y *Perón: la reconquista del gobierno. Hacia la toma del poder* para luego continuar con *450 años de guerra contra el imperialismo*. Estas obras fueron publicadas en *El Descamisado*, diario del grupo Montoneros. Más adelante y ya con el seudónimo de Francisco G. Vázquez comienza una saga de ficción llamada “La guerra de los Antares” en el diario *Noticias* también a cargo del grupo Montoneros (De la Torre 5).

Su obra más destacada creada en conjunto con el dibujante Solano López fue *El Eternauta*.<sup>56</sup> Esta historia gráfica de carácter distópico narra las aventuras de un hombre argentino, Juan Salvo, quien lucha incansablemente en contra de un enemigo extraterrestre que amenaza la existencia en la tierra. La primera publicación del cómic es en el año 1957 (luego se reedita en 1969). Esta primera parte ilustra alegóricamente cómo se establece la manipulación y el control de los diferentes sectores de la población. Desde la ciencia ficción, *El Eternauta* irrumpe en la vida de los argentinos revelando una estructura social en la historia ficcional que se asemejaría a la estructura social argentina predominante en la mayor parte del siglo XX en donde sistemas represivos de poder controlan a los ciudadanos.<sup>57</sup>

En 1976 es incluido a las listas negras de los militares y se refugia en la clandestinidad. Desde allí, escribe la segunda parte de *El Eternauta*. En el *El Eternauta II* se observan muchos cambios con respecto a la primera parte. Juan Salvo se transforma en una figura poderosa e incuestionable. Solano López explica en el documental *Hora cero* (2002) cómo se destaca la faceta militante de Oesterheld en esta segunda parte. Se presenta a un Buenos Aires arrasado después de la invasión atómica en donde grupos humanos que sobreviven viven en cavernas y deben enfrentarse a los *Ellos* que siguen en control de la tierra. Estos grupos de sobrevivientes que continúan la lucha en la historia ficcional son definidos por Solano López como los “chicos guerrilleritos, los montoneros” que Oesterheld intentara representar en forma alegórica en sus historias.

---

<sup>56</sup> Esta popular obra argentina será adaptada a la pantalla por Netflix producida por K&S films, dirigida por Bruno Stagnaro y está programada para el 2022.

<sup>57</sup> En el siglo XX en Argentina ocurrirán seis golpes de Estado: en 1930, 1943, 1955, 1966 y 1976.

El ilustrador, a su vez, explica su propia postura ante esta situación casi impuesta por Oesterheld. Oesterheld se hallaba escondido en una casa en el Tigre, pero le enviaba estas tiras revolucionarias para que él las dibujara. Eso lo ponía en un compromiso y en una situación peligrosa.

[É] seguía su militancia sin preguntarme si yo era militante, si era montonero (..) me ponía en una situación delicada porque él estaba escondido en una isla del Tigre escribiendo los guiones revolucionarios, yo estaba a media cuadra de la estación Belgrano en un estudio, podía entrar cualquier grupo de tareas y me hacía desaparecer en dos minutos. Entonces... no me hizo gracia, la verdad <sup>58</sup>

Esta segunda parte la historia es más drástica que la primera. No se cuestiona aquí la necesidad de sacrificar vidas por el bien del grupo, incluso Salvo al final sacrifica a su esposa y a su hija Martita.

Oesterheld desapareció en el año 1977 y se presume, murió en 1978. Durante el transcurso de la gestación del *El Eternauta II*, le matan a dos hijas luego a las otras dos restantes. Elsa Oesterheld, su esposa describe a su esposo como muy ingenuo respecto a sus actitudes políticas. Extremadamente idealistas y a pesar de pedirle que mantenga a las hijas alejadas de lo político, él continuó sin imaginarse la magnitud de lo que estaba sucediendo. La obra de Oesterheld y esta camada de talentosos artistas del siglo XX cimentarán el camino para el futuro de la historieta argentina.

### ***La herencia del coronel***

La obra ficcional de Carlos Trillo y Lucas Varea, *La herencia del coronel* (2008) es una ilustración brutal de las secuelas de los crímenes castrenses plasmada desde

---

<sup>58</sup> *Hora Cero: un documental sobre Héctor Germán Oesterheld* de José Luis Cancio

la ficción en la novela gráfica. En esta sección, me propongo analizar el uso de los elementos humorísticos que presenta esta obra. Me referiré a los dispositivos que surgen primero como incongruencias y humor negro, y que evolucionan de estímulos irrisorios a la producción de una reacción en el lector/espectador asociada a la reflexión y/o acción.<sup>59</sup>

Lo que primero capta la atención del lector es la portada. Allí se lo ve a Elvio, sentado en un sillón al lado de una muñeca antigua. La escena se desarrolla en una sala de estar en donde se aprecia dejadez y suciedad. El sillón se ve manchado y deteriorado por el tiempo. Todo a su alrededor se ve sucio; objetos tirados en el piso, comida pudriéndose, botellas, manchas en las paredes y un evidente abandono general.

Se lo ve a Elvio avergonzado en presencia de la muñeca, con los ojos bien abiertos y las manos cruzadas en su falda. La muñeca, con su vestido rojo reluciente y un sombrero con flores, contrasta con el resto de la escena. Ella lo mira directamente desde el otro extremo del sofá con sus grandes ojos azules e inocentes y los rizos rubios que le dan una apariencia dulce y tranquila. Elvio se ve nervioso, como un niño en el cuerpo de un adulto sentado al lado de su enamorada. Hay cierta absurdidad y patetismo en la escena que produce, si no una risa, una mueca burlesca. El fuerte componente de humor negro mezcla lo absurdo con lo oscuro y decadente. Esta incongruencia se presenta de forma inofensiva por ende cómica. No se percibe todavía la profundidad ni la crudeza de la historia que esta por desarrollarse.

---

<sup>59</sup> En el análisis de esta obra considero lector/espectador como uno porque el texto y la imagen trabajan en conjunto para producir un efecto. Lo que a veces no logra el texto lo logra la imagen y viceversa.



*Portada. La herencia del coronel. 2008. Trillo. Varela*

La historia comienza cuando Elvio camina apurado mientras se dice a sí mismo, como si hablara con alguien más, que “ya va y que está cerca, y no aguanta más” (14). Cuando llega a su destino saluda a una muñeca antigua que está en la vidriera de un negocio de antigüedades. Allí, comienza a hablar con el dueño que se burla de él diciendo “Suerte que no cobro por mirar, porque con usted me haría rico” (11). Por el comentario sarcástico del comerciante, entendemos que Elvio visita el lugar regularmente para ver y hablar con su amada, la muñeca a la que él llama Luisita. Él responde como si ella le hablara y le pide que no se enoje, que cuando junte dinero suficiente la comprará (rescatará) y se la llevará a la casa. Elvio se nos presenta como un personaje absurdo, un derrotado y desvalido individuo que produce una reacción de lástima o compasión. Se

logra despertar el interés del lector mediante la situación incongruente del hombre enamorado de la muñeca.

Durante los primeros momentos de la historia el lector es motivado a responder con cierto grado de comicidad. Desde una mueca sardónica a una carcajada son las posibles respuestas del lector dados los percances por los que pasa el personaje. Gruner explica la normalidad de este abanico de respuestas, cada una de las cuales es apoyada por su teoría de la superioridad que expresa cómo es natural para el ser humano responder con la risa cuando nos enfrentamos a una situación donde otro sufre. El autor define esta interacción en términos de juego, en donde siempre existe un ganador y un perdedor. El ganador es, en este caso, el lector/espectador que asume una posición de superioridad en contraste a los infortunios del personaje (Gruner 6).

En la escena siguiente se observa la interacción de madre e hijo: la madre, invalida y suplicante, reclama a Elvio por cuidados básicos. Predomina el humor negro en esta primera etapa de la historia. La madre se queja de que pasa hambre y frío y le dice a su hijo que había tomado agua caliente imaginando que era un caldo, él le responde: “¡Qué bien! Hay que saber usar la imaginación” (16). Este tipo de humor se caracteriza por poseer un estímulo irrisorio en una situación cruda cercana a la muerte. Más adelante, Elvio le ofrece un vaso de licor para disimular las pastillas de Valium que le da para que se duerma y le dice que se lo tome de un trago y pida tres deseos. La madre pide una montaña de filetes con papas fritas. Se destaca aquí una vez más el elemento sardónico del humor negro en donde la desgracia se merma con lo absurdo y produce comicidad. Hasta aquí todavía se siguen produciendo estos momentos cómicos, aunque se presentan cada vez con más crudeza.



Se produce un cambio en la siguiente escena, cuando se lo ve a Elvio parado delante de la vidriera “hablando” otra vez con Luisita. La dinámica de la conversación cambia entre ellos. Los estímulos irrisorios comienzan a desaparecer en los gráficos, los que se tornan más oscuros y decadentes, y en el texto que devela la severidad de las secuelas psicológicas del personaje.

En la siguiente interacción, la muñeca menciona al padre de Elvio mientras coquetea con un muñeco soldado para provocar los celos de su amado y hace hincapié en cómo su padre ha afectado la salud mental del personaje: - “Y no sería el primer militar que te jode la vida ¿No?” (19) Esta es la primera mención al padre de Elvio, Aaron Gustavino, quien representa a un militar de alto cargo, represor y torturador en la dictadura argentina. Después de esta interacción, Elvio se aleja amargado. Se comienza a denotar su intrincada personalidad y su salud mental afectada por acontecimientos del pasado.



*La muñeca provocando a Elvio. La herencia del coronel. 2008. Trillo. Varela*

En este punto, el foco de la historia cambia. Se pasa de la intriga en referencia a la relación imaginaria que tiene Elvio con la muñeca que hasta el momento provoca cierto

grado de comicidad por incongruente, a la construcción que se va dando de los recuerdos de Elvio que explican su trauma. Se lo ve durmiendo y soñando con su padre quien, enfrente de su hijo, practicaba métodos de tortura con muñecas para luego aplicarlas más efectivamente con mujeres prisioneras. En el sueño, se lo ve a Elvio como un niño pequeño mirando los tormentos que el padre le infligía a la muñeca. A pesar de su tormento, a la mañana siguiente mientras prosigue su rutina matinal, el personaje reflexiona en lo positivo de la acción de su padre. Piensa que, cuando Aaron experimentaba la tortura con las muñecas, Elvio se excitaba, o como dice él, se - “le levantaba el pajarito” (22). Se retoma el estímulo irrisorio mediante la incongruencia que produce el vocabulario infantil. En esta etapa del texto, los elementos incongruentes que antes producirían una variación de respuestas de comicidad ahora no son efectivos. En su lugar se comienzan a percibir las respuestas de disgusto. La comicidad del principio, obscura y menguante, ha capturado al lector.

El lector emprende un camino sin retorno al estar ahora inmerso en una historia cruda. Si bien al principio se perciben claves de la aspereza de esta, las variantes humorísticas la diluyen. El humor aquí actúa como un gancho para la atención del lector quien pasará a formar un papel importante como testigo de los hechos. La historia particular del personaje servirá como punto de partida para hablar del pasado.

Se llega al pico de la obra cuando comienza a desatarse el nudo de la mente del personaje y el lector comienza a entender la raíz de su trauma. Primero, una mujer visita la casa. Esta visita produce una ola de recuerdos en la que el personaje se ve a sí mismo como un niño pequeño. En la secuencia se lo ve al padre del niño quien “había traído trabajo a casa”. Su trabajo era el de torturar y violar a una mujer. En el presente de Elvio,

la víctima, Analía Silveira, se presenta para vengarse de su perpetrador. Al enterarse que Aaron había muerto decide matar a Elvio. Él le explica que es inocente y que era solo un niño, pero la mujer le recuerda lo que realmente ocurrió.

Varela representa los sueños y los recuerdos de Elvio con paneles en gris azulado. Los eventos del pasado se muestran en paneles monocromáticos, aunque ocasionalmente un panel o un objeto en un panel se resalta con otro color. Estas páginas son particularmente perturbadoras. En ellas es donde el personaje que se consideraba a sí mismo inocente se da cuenta de su participación en los tormentos infligidos a la víctima, Analía.

Al volver al pasado y recordar lo sucedido mediante sus sueños y el posterior testimonio de Analía, Elvio ya no es un niño, sino un hombre joven. Este particular evento que marcará su vida se desarrolla cuando Aaron, el padre de Elvio incita a su hijo a torturar y violar a una prisionera atada a la cama. La conversación entre padre e hijo se desarrolla con el padre refiriéndose a la víctima como un objeto que no debe “enfriarse”. Aaron le habla a su hijo con orgullo, como si este estuviera a punto de dar el paso de niño a hombre. Le dice que elija las “herramientas de trabajo” que más le gusten y le ofrece la llave de su armario con los instrumentos de tortura.

Los rastros del humor han desaparecido por completo a este punto. La historia que se presenta al principio orientada al humor negro carece absolutamente de cualquier rastro de elementos risibles. La seriedad de lo que se transmite se plasma en las páginas con colores oscuros e imágenes perturbadoras.

Elvio se dirige al armario, todavía mostrando una mezcla de asombro y confusión. El siguiente panel es el armario abierto, exhibiendo su contenido a la vista del joven. Este

gráfico es rojo y contrasta con el resto de la página. Allí encuentra todo tipo de máquinas de tortura: pinzas, cadena, picanas, instrumentos con formas fálicas, la muñeca con la que su padre practica sus perversidades y una máscara de mujer. La cara del personaje comienza a transformarse; es percibirle su excitación. Ahora sus ojos están desorbitados, sus dientes sobresalen y le sale baba de la boca. La máscara de mujer es lo que más lo atrae. La agarra, la besa y la babea, pero se da cuenta de que le falta algo: el cuerpo. Le pone la máscara a Analía para violarla y torturarla como su padre le ordenó.

Las imágenes presentan varios símbolos que establecen una crítica directa al discurso religioso militar. Se observa una cruz en el respaldo de la cama que contrasta con la figura femenina desnuda y atada rodeada de instrumentos de tortura y Aaron con los pantalones bajos dispuesto a violarla.



*Aarón abusando de su víctima. La herencia del coronel. 2008. Trillo. Varela*

Elvio no tiene memoria consciente de este hecho hasta que la mujer aparece en su presente para vengarse. Ella lo acusa, pero él niega todo insistiendo en que era solo un

pequeño de ocho años y que por eso no era posible que él la hubiera torturado o violado. A esto, ella responde - “Has modificado tus recuerdos para no acabar jodido, ¿no?” (47). Elvio deshumaniza a su víctima y la transforma en un objeto de plástico logrando así evadir la realidad y el dolor causado a un ser humano. Su obsesión con la muñeca en este punto se clarifica. Su pasado reprimido, en el que había logrado placer infligiendo dolor físico y abuso sexual a una mujer de carne y hueso, se traspassa a una muñeca de plástico. Los hechos que siguen se desarrollan siempre en torno a Elvio tratando de rescatar a su amada muñeca. Finalmente, lo consigue, pero pierde la cabeza y se suicida.

Esta obra se caracteriza por presentar un humor reactivo sin estímulo risible que se caracteriza por apartarse de las definiciones tradicionales del humor, aunque utiliza medios y elementos humorísticos como lo caricaturesco y las incongruencias. Este tipo de humor existe en el ámbito de lo oscuro, está ligado a la muerte, aunque no puede considerarse humor negro ya que ninguna de estas imágenes conlleva una respuesta de mueca o risa característica de este tipo de humor. Se espera, sin embargo, una respuesta activa que oscile entre la crítica social y política, un mayor entendimiento de un hecho (propósito educativo/informativo), la reflexión (ante hechos sociales, políticos) o la acción asociada al compromiso social.

La caricaturización de los personajes y las incongruencias que al principio producían un efecto cómico, producen rechazo al llegar al momento pico de la historia. El estímulo irrisorio va menguando mientras se desarrolla la trama hasta desaparecer por completo y dejar al lector en una situación más bien inesperada. Las expectativas humorísticas son llevadas a al extremo. La risa, mueca o sonrisa, producto del humor negro y grotesco del principio, desaparece primero poco a poco y luego de forma más

abrupta. El uso del humor reactivo sirve como un anzuelo para capturar al lector, haciendo efectivo el acto de leer y observar las imágenes imposibles de evitar e insoportables al mismo tiempo. Se fuerza al lector a interactuar como un testigo de la historia.

El lector está expuesto a la reflexión presentada por un medio “humorístico”. Si el lector/espectador cae en la trampa, ya no puede retroceder, y ahora debe ser partícipe y testigo de los eventos. El lector se entera de la profundidad de los abusos y los métodos extremos utilizados por las fuerzas armadas, al igual que de las secuelas dejadas en un sector de la población. Trillo y Varela critican así el militarismo argentino con esta novela gráfica en donde se vislumbra el extremo de la crueldad castrense y a la vez logran un trabajo de reflexión en el lector, lo involucra y produce que cuestione y condene.

### **El gráfico independiente**

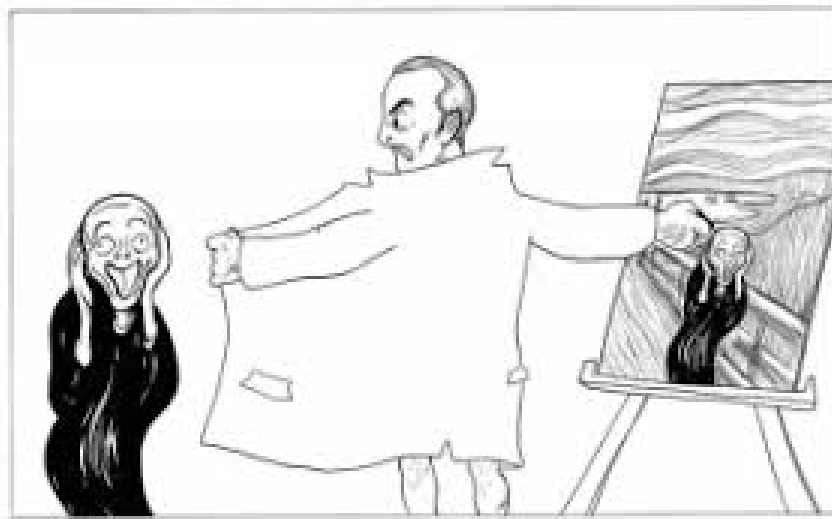
En esta sección me centraré en los trabajos de Miguel Repiso (*Rep*), artista gráfico argentino con una importante trayectoria comprometida con la historia política y social de su país. Su paso por revistas y periódicos icónicos<sup>60</sup> de la cultura argentina ha dejado una marca que cuenta una historia desde lo cultural acercándose a lo cotidiano y al pueblo. *Rep* se define a sí mismo como un humorista histórico.<sup>61</sup> Su obra busca hacer una conexión del pasado político y social con las circunstancias del presente.

---

<sup>60</sup> *Humor Registrado*, Página 12.

<sup>61</sup> Entrevista realizada por mí en mayo 3, 2020

Su trabajo se caracteriza por la búsqueda de la desmitificación de lo establecido, una desnaturalización de lo histórico y del arte. Por medio de su arte gráfico, transforma la más compleja obra de arte en algo coloquial y accesible, lo que provoca un cambio de perspectiva en el espectador. Esta metodología se ve claramente reflejada en su libro *Bellas artes* (2004), donde reinterpreta obras de arte canónicas y les otorga un giro cómico presentándolas bajo una perspectiva diferente despojándolas de cualquier carácter soberbio e instalándolas en una realidad más irrisoria y relajada. Un ejemplo de este tipo se aprecia en la siguiente imagen en donde desmitifica la pintura *El grito* de Edvard Munch, transformándola y dándole matices cómicos.



*Reinterpretación de El grito de Edvard Munch. Junio 2004. Bellas Artes. Rep*

*Rep* rompe con las estructuras rígidas e idealizadas retomando a la esencia de la pieza de arte que muestra o el personaje que dibuja. El mismo proceso creativo se presenta en su más reciente libro *Evita nacida para molestar* (2019). En este caso, se le suma al elemento reflexivo un componente histórico. Representa a Eva Perón desde su lado más humano y la reinterpreta. La nueva revisión de Eva es exhibida ya no como

figura política o santa, como suele hacerse, sino como mujer real con sus virtudes y defectos.

*Evita nacida para molestar* consta de seis capítulos y hace un viaje de cien años. Comienza con el nacimiento de la icónica figura en Los Toldos, y hace un recorrido por sus años de juventud, su vida pública y privada. En este entorno, se vislumbra a Eva mujer con fantasías sexuales, debilidades y ambiciones. El libro concluye con el periodo de postmuerte de Eva mostrando la ironía de la historia, lo que Eva se perdió y lo que hubiera sido si ella no hubiera muerto tan joven. A través del libro se presenta la secuencia de hechos encadenados y dependientes entre sí. Cada uno de ellos no hubiera sido posible sin el anterior. Esta representación constructivista nos muestra a la Eva que conocemos: a veces amada y otras odiada, como el resultado de la suma de sus distintas partes. El autor desglosa su historia, la rehumaniza y la representa gráficamente para que el espectador pueda entender a este personaje histórico desde su esencia.



*Eva Perón. 2019. Evita nacida para molestar. Rep*



*Rep* dedica una importante parte de su obra a los derechos humanos. En sus propias palabras, su estilo creativo se centra en lo micro para luego expandirse a lo macro. Esta metodología busca alcanzar una fibra reaccionaria y emocional en el espectador. Lo micro se centra en el individuo, generalmente inspirado por las propias experiencias del artista, mientras lo macro, se extiende a lo social (*Rep* 198). El deseo constante de provocar cuestionamientos en torno al pasado y motivar la reflexión para entender el presente se ilustra en obras como *Treinta* (2006) y *Doce, derechos humanos* (2012).

*Rep* explora diferentes formas mediante las cuales representa el pasado. Las secuencias cronológicas, cuadros y burbujas tradicionales del cómic y la historieta se transforman en pétalos, círculos y nubes, rompiendo con la estructura cronológica de espacio y tiempo para incitar al espectador a interpretar desde diversas perspectivas. Este tipo de secuencia logra fragmentar el tiempo real cronológico transformándolo en un continuo que es afectado por el pasado e indefectiblemente seguirá modificando el presente y el futuro. Utiliza colores para causar un impacto en el espectador. Matiza su obra con elementos humorísticos para hacer la Historia, compleja y conflictiva, asimilable.

Pienso la obra del artista en dos grupos. Primero, el que se caracteriza por poseer una marca humorística evidente. En esta línea, el intento irrisorio es indiscutible y aunque en muchos casos existe una crítica, la respuesta esperada por parte del espectador es, si no la risa, una mueca o una sonrisa. El segundo grupo, en el cual me concentraré en este apartado, es en el que se utiliza el humor reactivo y se caracteriza por utilizar las mismas metodologías artísticas que el primer grupo: el uso de caricaturas, colores y paneles de

diferentes tipos, sin embargo, en estas obras no existe un estímulo irrisorio evidente.

Como en el caso de *La herencia del coronel*, estas obras no están destinadas a provocar una respuesta cómica sino reflexiva o comprometida.

## Los murales

*Rep* trabaja muchos de sus murales en lienzo. La singularidad de estos murales hace que se separen de la descripción tradicional de mural.<sup>62</sup> El mural para *Rep* es una extensión de lo gráfico. Utiliza técnicas similares a las utilizadas en sus tiras cómicas para el periódico *Página 12* o los elaborados para sus libros.

El primer mural a considerar en esta sección es *Treinta*. Los murales, en general, cumplen una función social importante. Son una estampa perpetua de acceso público. Un mural, generalmente, es expuesto en un lugar público, en donde gente pasa a diario y lo ve transformándose en parte de la realidad. Coexiste con el presente del espectador.

Algunos murales son de tipo más permanente que otros. Este mural fue creado en el 2006 y se realizó como conmemoración a los treinta años de la dictadura argentina. Creado en un panel de madera de 1,5 metros de diámetro y realizado para ser exhibido en el Centro Cultural Parque de España en Rosario, este mural presenta treinta gráficos de diferentes tamaños cada uno representando un crimen castrense. El objetivo principal de este mural según su creador es el de discutir lo que paso durante la dictadura argentina (204).

Al no presentar un orden cronológico, el mural puede ser analizado en cualquier dirección. Se diferencia de las historietas tradicionales porque no cuenta con un principio

---

<sup>62</sup> Según la Real Academia Española, el mural es relativo al muro. En el caso de *Rep* no siempre es el caso. Varias de sus obras son representadas en lienzos de grandes dimensiones que pueden ser movidos de un lugar a otro.

o fin. Los hechos presentados son la suma de las partes de un mismo evento, el cual es construido y narrado como un continuo que se extiende hasta el presente. Cada uno de los paneles expone un crimen y con una sola imagen narra una historia. Todos los paneles en conjunto reconstruyen el momento. Los temas varían entre la censura, la influencia de la iglesia, los abusos físicos, el robo de niños, las Abuelas de Plaza de Mayo, los asesinatos, las torturas y la lucha posterior en búsqueda de justicia.

La selección en la distribución y tamaño de los paneles no es arbitraria. El sentimiento es de caos. Un caos controlado que transmite lo intricado del evento histórico que se está ilustrando. Se observa la censura infringida por el gobierno castrense mediante un gráfico con cuatro figuras masculinas, cada una realizando una actividad: lectura, escritura, pintura y canto. Todas llevan una barra negra de censura. El músico en su garganta, censurando su voz, el escritor en sus manos, impidiéndole escribir, el pintor en sus ojos, obstaculizando su visión y, finalmente, el literato la lleva en su cabeza, prohibiéndole pensar.

Una vez más, los colores utilizados maniobran la reacción del lector. Se utiliza la exageración de las formas, sombras y una paleta de grises. En cuatro de los treinta cuadros se destaca un azul muy claro casi grisáceo. Uno de los cuadros presenta un rojo sangre que sobresale y diferencia esta imagen de las otras. Dicha imagen ilustra *los vuelos de la muerte* en donde los prisioneros eran tirados al Río de la Plata con vida. El rojo en el agua simboliza la sangre y llama la atención contraponiéndose al resto de la imagen.

Un poco más abajo, figuras humanas representan cadáveres y denotan la desaparición forzada de personas. Se ve a un soldado arrastrando a una persona de los

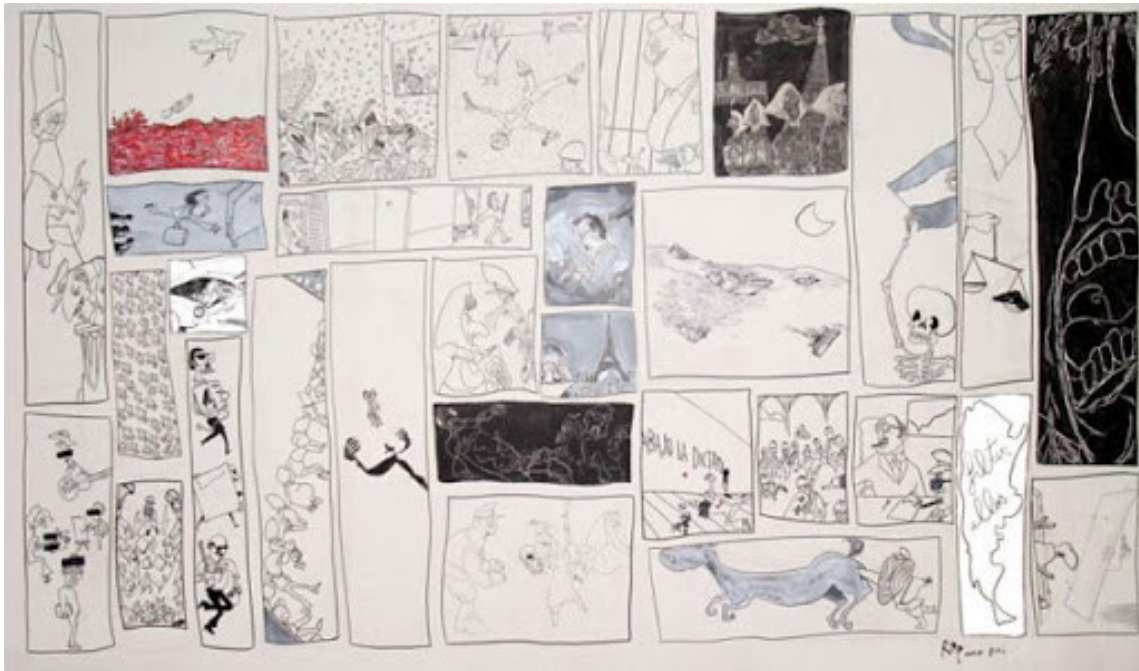
pelos tras una puerta derribada, una familia empequeñecida por la sombra gigante amenazadora de un militar gordo. En otro caso, se observa a un militar armado sonriente que mira a una mujer en el piso con sus piernas abiertas, indefensa a punto de ser abusada. En otros cuadros se observa la tortura, el asesinato y la muerte, un esqueleto con una bandera argentina en la mano. Se las ve a las Abuelas de Plaza de Mayo en su marcha. El cuadro en el que se las representa tiene un fondo oscuro y las Abuelas con sus pañuelos en la cabeza están representadas en blanco. El tema de la búsqueda de niños desaparecidos en este periodo y la lucha de las Madres y Abuelas es un tema recurrente en su obra.

*Rep* denomina a estas imágenes “imposibles, aunque paradójicamente posibles” dada su crudeza (202). En este caso, la reacción del espectador es crucial. Se busca una respuesta reflexiva y comprometida. El artista expone en su artículo que quiere que su obra despierte cuestionamientos y que se discuta “qué es lo que se puede hacer” (198). Hay una intencionalidad evidente que busca una respuesta precisa mediante elementos que en otras ocasiones producen una respuesta irrisoria. Por un lado, la obra posee un elemento didáctico que contribuye al objetivo colectivo desde lo cultural de no olvidar los hechos del pasado y de seguir con su divulgación e instrucción de las futuras generaciones. Trabajos de este tipo mantienen la conversación viva evitando que los hechos caigan en el olvido y se repitan.

Por otro lado, el espectador se transforma, como en la novela gráfica analizada anteriormente, en un testigo. La naturaleza del mural me explicó el artista, es la de imponerse y no pide permiso. A veces el mural es un grito, otras veces acompaña. El mural se presenta con su magnitud, sus colores y su mensaje haciendo casi imposible

evitarlo. Este medio es pensado desde su contexto y otorga una oportunidad de masividad. El público, a veces afín, comprometido y partícipe se transforma en testigo y comparte una responsabilidad dentro del colectivo social. Una vez más, la obra actúa como un dispositivo reaccionario e involucra al espectador/lector. En consecuencia, obviar la historia que todavía repercute en el presente argentino se hace más dificultoso. Rep transforma al espectador en testigo de los hechos históricos y lo motiva a interrogar el pasado y a tratar de darle significado al presente.

En este caso, cuando el estímulo irrisorio desaparece queda un mensaje fantasmal. La metodología indica a nuestro cerebro espectador que debemos reírnos o, al menos, encontrar bajo esas capas de color y caricaturismo algo que indique alivio. Pero no se encuentra. La incongruencia no provoca risa y se presenta amenazante. Esta metodología actuará como dispositivo para despertar la atención del espectador y transformarlo en un espectador activo con capacidad de acción.



*Treinta. 2006. Rep*

En el 2012, *Rep* llevo a cabo otra de sus obras centradas en la dictadura y en los derechos humanos: *Twelve, Human Rights*. En esta obra se observan varios de los eventos reproducidos en *Treinta*. La mayor diferencia reside en que los colores son fuertes y llamativos. Los gráficos están representados en dos lienzos y cada uno posee seis cuadros.

A primera vista, pareciera como si la temática de la obra fuera diferente a lo que es en realidad. Los llamativos rojos, azules y verdes dan una primera imagen alegre y sugerente. Cada imagen está diseñada con un fondo de un color diferente a la siguiente. Los cuadros no son precisos, sino que adquieren formas variadas de cuadrados y rectángulos imperfectos. Al focalizar la atención en cada imagen en particular, se puede apreciar la intensidad y brutalidad de lo expuesto. Una vez más, como en el caso de *La*

*herencia del coronel*, por ejemplo, la forma desorienta al lector/espectador presentando un contenido inesperado, crudo y fuerte.

El primer lienzo presenta seis imágenes. Una central, más pequeña que las que la rodean. Esta imagen central es una de las pocas pintadas en blanco y negro. Muestra a una mujer, más precisamente sus piernas abiertas, dando a luz. Se ve una mano con un arma disparando al cordón umbilical. Se rompe el cordón. Con esta imagen se muestra la separación de la madre con su criatura recién nacida. La ilustración muestra el ultraje y la crueldad de los robos de recién nacidos. Una mano enorme y deformada espera al bebé que se desprende. El robo de niños por los militares es un tema recurrente en el trabajo de *Rep.*

Una imagen inmediata a la derecha muestra una cara hablando con la boca abierta mostrando figuras de las Madres-Abuelas de Plaza de Mayo con su distintivo pañuelo en la cabeza. Otras dos imágenes pintadas de azul claro encarnan, una, la tortura y, otra, a un militar con un pie gigante pisoteando al pueblo mientras que una figura más grande lo maneja por medio de hilos como si fuera una marioneta.

El segundo lienzo es el de los colores más llamativos. Se escenifica en uno de los cuadros a los vuelos de la muerte en donde los cautivos aún con vida son arrojados desde el avión al Río de la Plata. Un cuadro muy simbólico en el parte superior pintado de negro muestra un ojo cerrado y uno abierto. Bajo el ojo cerrado, cuerpos ocultos, bajo el abierto, la paloma de la libertad ascendiendo. Así se simboliza el mensaje principal de la obra del artista: la importancia de saber y hablar de lo ocurrido. La visibilidad fidedigna

de los hechos hará la diferencia entre vivir atado a un pasado irresuelto o la liberación social gracias a la justicia.



*Twelve, Human Rights. 2012. Rep*

*Rep* sigue innovando desde el arte y los elementos del humor para incitar la célula reaccionaria del espectador y para crear una visibilidad de la historia. A su vez, su narrativa, mediante el gráfico en sus diferentes formas, la hace accesible a un amplio y variado público. Su voz es internacional. El autor expone en diferentes partes del mundo lo que permite que su objetivo comunicativo se globalice y traspase fronteras. Mediante el arte y el humor, mantiene viva la voz de la historia y de aquellos que fueron acallados.



## Conclusión

La novela gráfica y el gráfico independiente analizados en este capítulo utilizan elementos provenientes del mundo del humor alterando los estímulos que suscitan la risa para provocar una respuesta diferente a la usualmente esperada por parte del espectador/lector. Se espera del que recibe la información un comportamiento más comprometido, más reflexivo y, en cierta forma, más activo. Se intenta motivar al espectador a que tome parte en el asunto, ya sea “haciendo algo” como lo expone *Rep*, o simplemente convirtiéndose en un testigo de los hechos del pasado. La novela gráfica y el mural en lienzo presentados en este trabajo logran crear espacios expresivos y generan discusión manteniendo vivo el tema. Cada uno a su manera, —el mural en lienzo interrumpiendo en un espacio y presentándose en su magnitud imposible de evadir y la novela gráfica mostrando la crudeza de los eventos mediante estrategias gráficas y escritas— logran atrapar al espectador y hacerlo partícipe.

No es posible ignorar el poder de la imagen. La imagen que atrae al espectador, en este caso, por el contexto y los elementos humorísticos, confronta al que la mira y una vez vista no puede ser no-vista. La información entra a la conciencia del espectador casi involuntariamente. Para que este proceso se produzca, los elementos del humor actúan como un anzuelo, involucrando al que recibe la información y haciéndolo testigo partícipe con capacidad de acción.

## Capítulo 5: Humor y memoria en la novela

*La lucha del hombre contra el poder  
es la lucha de la memoria contra el olvido*  
Milán Kundera

En este capítulo me concentraré en el poder de la palabra escrita en la novela y en cómo el humor ayuda a la articulación de los hechos traumáticos del pasado. Me focalizo en las obras de dos autores Alicia Partnoy y Mario Paoletti. Ambos autores víctimas de la represión dictatorial, Partnoy fue detenida en un centro clandestino de detención apodado *La escuelita* y Paoletti fue preso político en la cárcel de Sierra Chica.

En las palabras del escritor checo Milán Kundera, en el epígrafe, una manera de luchar contra el poder establecido (en este caso por los crímenes de lesa humanidad llevados a cabo por las fuerzas armadas en la Argentina de los setenta), es la lucha en contra del olvido. Para eso la palabra escrita cumple una función fundamental. La escritura, en general, y la novela, en particular, han sido métodos utilizados históricamente para reconstruir el pasado de forma accesible, para recordar lo ocurrido y para educar e informar a generaciones venideras. La lucha en contra del olvido es una constante que se hereda de generación a generación.

Según Maurice Halbwachs, las memorias individuales estarían siempre enmarcadas en lo social. El autor habla de marcos (*frames*) en los que las memorias de un individuo existen. Cuando el marco es afectado o desaparece se corre el riesgo de olvidar. Estos marcos son cambiantes, dado su naturaleza histórica, por eso dice Halbwachs toda memoria sería una reconstrucción más que un recuerdo (Jelin 3).

Los autores aquí citados se responsabilizan en aportar las piezas del rompecabezas que construye una narrativa colectiva reviviendo un marco social del pasado e instalando esos sucesos en un presente en donde deben ser interpretados. Estas narrativas representacionales del pasado pasan a formar parte del conocimiento colectivo y de la confección de lo cultural. Si bien existen elementos fijos, como explica Jelin citando a Pollak, a partir de los cuales se organizan las memorias -acontecimientos, personas y personajes y contextos-, las memorias son múltiples y diversas (Jelin 7).<sup>63</sup>

Se realiza un trabajo de tipo reconstructivo que permite al lector asomarse al mundo perturbador de la represión física y psicológica que se llevó a cabo en esos años. Ambos autores utilizan elementos del humor para hacer la dolorosa temática más accesible al lector. El foco de las historias que se cuentan se separa mayoritariamente de los eventos más drásticos de tortura y abusos para elaborarse la experiencia completa y ofrecer un relato testimonial y fidedigno de la construcción que se lleva a cabo.

### **El detenido en tiempos de represión dictatorial**

El *homo sacer* de Giorgio Agamben se caracteriza por ser “una vida absolutamente expuesta a que se le dé muerte, es objeto de una violencia que excede a la vez la esfera del derecho y la del sacrificio” y ocupa un espacio que es una “zona originaria de indiferencia, en que el *sacer* significa una vida a la que se le puede dar muerte ilícitamente” (112). De la misma manera, los detenidos-desaparecidos y presos

---

<sup>63</sup> Estos elementos son los acontecimientos, expresados en forma de narrativa y que ayudan a dar sentido a lo pasado, personas o personajes, pero que aportan a la formación de la narrativa colectiva. Y, finalmente, los lugares, contextos en los que ocurren los hechos como CCD, cárceles, salas de torturas.

políticos en el periodo de la dictadura argentina, vivieron en este espacio *limbo* entre lo visible y lo invisible, la ley y el desamparo sin saber qué sería de sus destinos.

Numerosos estudios se concentran en la traumática experiencia que conlleva ser detenido como detenido-desaparecido en CCD (centro clandestino de detención) o preso político durante la dictadura militar argentina de esos años. Rigurosos estatutos regían el día a día de los presos políticos en las cárceles legales. Desde un acto mínimo de indisciplina hasta la participación en actividades políticas o gremial eran actitudes castigadas con severidad.<sup>64</sup> Se vivía en un estado absoluto de control. La posesión de material de lectura sin ir más lejos era reglamentada cuidadosamente. Cada interno podía poseer tres libros y dos revistas previamente aprobados por el servicio penitenciario. La correspondencia era sujeta a la censura, examinación y posible retención de los presidiarios. Esta podría intercambiarse con familiares comprobados y en idioma nacional (Laitano 5-6).

Se mantenía una disciplina máxima con respecto a los horarios, las vestimentas e incluso la forma en que el preso/a debía caminar en los recreos. Manos juntas atrás del cuerpo y la cabeza gacha mirando hacia abajo y evitando el contacto visual con otros presos.<sup>65</sup> Se utilizaban las requisas como metodología coercitiva, “la revisión y control total de los cuerpos, las pertenencias y los espacios”. Estos procedimientos habitualmente conducían a los maltratos físicos. Los castigos físicos se llevaban a cabo en “el chanco”, celda individual de aproximadamente 1,5 por 2 metros en donde se aislaba a los presos. El lugar llevaba ese nombre por ser un lugar sucio en donde no había letrina y en donde

---

<sup>64</sup> Véase el decreto 2023 (1974)

<sup>65</sup> Guillermina Laitano ilustra este procedimiento con el caso concreto de las mujeres de la cárcel de Villa Devoto.

el colchón era entregado solo a la noche para dormir. Nada existía en ese lugar para satisfacer las necesidades básicas de un ser humano (13-18).

Por su parte, Amandine Guillard estudia un ángulo diferente de las cárceles legales de aquella época. Las define como espacios de creación en donde el encierro mismo es el causante de la motivación para la escritura que da como resultado una prolífica creación de escritos de todo tipo, cuentos, poesía y novelas. Los presos políticos dentro de las cárceles lograban organizarse y creaban oportunidades para sociabilizar, aprender y sobrellevar su tormentoso presente. Las posibilidades de lo que se podía hacer dependía indefectiblemente de las condiciones de encierro. Cada cárcel era diferente y dependiendo de la estructura física de los edificios por ejemplo se podían llevar a cabo diferentes actividades clandestinas como cursos de poesía, escritura o talleres de lectura. Muchos de los que llegaban a la prisión eran iletrados que al llegar a la cárcel se encontraban con un grupo de contención y compañeros con diferentes niveles de alfabetización lo que daba como resultado la posibilidad de formación de estos individuos (Guillard 45).

El caso de los CCD difiere en varios puntos con respecto a la cárcel partiendo del más complicado, los detenidos en estos lugares estaban virtualmente desaparecidos del sistema. Como el *Homo sacer* de Agamben, existían fuera de la legalidad y se les podía dar muerte sin repercusiones evidentes para los perpetradores. No existían regulaciones legales, ni amparo ninguno para los detenidos desaparecidos y, como consecuencia, no existía tampoco límite para la violencia que se les ejercía por parte de los guardias de turno.

Las atrocidades llevadas a cabo sistemáticamente por los carceleros en el CCD estaban naturalizadas por una rutina y el seguimiento abstracto de las órdenes. La línea de comando que venía de un nivel elevado de jerarquía no era visible o directa lo que diluía la responsabilidad y llevaba a una obediencia automática y absoluta por parte de los guardias. Estos pasaban a formar parte del engranaje como piezas pequeñas dentro de una maquinaria por inmensa invisible (Calveiro 12).

Parte del éxito morboso de los guardias al llevar a cabo torturas y asesinatos a mansalva era posible por la deshumanización de la víctima. Se despojaba al individuo de su humanidad atribuyéndole el calificativo de subversivo que automáticamente hacía desaparecer cualquier otro atributo. El subversivo, para las autoridades, no es considerado una persona, un hombre, una mujer, o un ser humano es a secas subversivo y por eso debe ser eliminado. A su vez, se modifica el léxico cotidiano cambiando palabras o frases detonadoras de trasgresión o en demasía explícitas diluyéndolas de significado. Por ejemplo, se reemplaza la palabra “tortura” por “interrogatorio”, “mandar para arriba” o “hacer boleta” refiriéndose a “dar muerte” o “máquinas” para referirse a las picanas eléctricas con las que se llevaban a cabo las torturas. Esta abstracción del lenguaje logra quitar responsabilidad, ya que para el perpetrador se están siguiendo órdenes recibidas de un nivel jerárquico elevado y se sigue una rutina sistematizada previamente establecida en la que el pasa a formar una mínima parte al ejecutarla (41).

Con el objeto de validar el testimonio de las víctimas y movilizar la justicia apelando a los derechos humanos se ha creado una vasta fuente de recursos y organizaciones para permitir que los afectados tengan un lugar de expresión. Entre ellos, e inmediatamente después de la dictadura, se forma la CONADEP, (Comisión Nacional

sobre la Desaparición de Personas) que se encargó de recolectar testimonios y dio como resultado la formación del libro *Nunca más*.<sup>66</sup>

Sin embargo, el trabajo reconstructivo no es tarea fácil para el afectado, tampoco la recepción de los hechos para el menos involucrado. A veces, como ya explicara Rancière, la imagen que se presenta es demasiado real para el espectador y este reacciona dando vuelta la cara. Así, la reconstrucción de los hechos traumáticos del pasado encuentra diferentes formas para manifestarse que le permiten expandirse y ser absorbidas e interpretadas por el público.

Los trabajos de Partnoy y Paoletti ilustran los casos de detenidos-desaparecidos o de presos políticos, quienes se encuentran en un estado de desamparo legal e invisibilidad social. Al aproximarnos a la problemática de estos grupos nos enfrentamos a un mundo que, a pesar de haber sido estudiado en numerosas ocasiones, resulta complejo y a veces inabarcable para los lectores. El desamparo legal impuesto a estos individuos durante el periodo de su encarcelamiento los ubica indefectiblemente en un espacio entre la vida y la muerte. Las obras de estos dos autores se caracterizan y tienen en común la inclusión de estrategias humorísticas, a veces irrisorias, otras sarcásticas o irónicas, que irrumpen la narración haciendo de la misma un material más digerible para el lector.

---

<sup>66</sup> *Nunca más* es el reporte publicado el 30 de noviembre de 1984. Ernesto Sábato fue el encargado de llevar a cabo, junto a otros representantes de la cultura y de la ciencia, un estudio autorizado por el gobierno de Raúl Alfonsín con el objetivo de investigar los crímenes cometidos la dictadura argentina (1976-1983) que da como resultado el *Nunca más*. El proyecto duro nueve meses y dio inicio al trabajo de CONADEP -Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas-

## El caso de Partnoy

Durante los comienzos de la dictadura, Alicia Partnoy era una estudiante en la universidad de Bahía Blanca. Allí, comenzó a involucrarse en la política. Ambicionaba, con sus compañeros, cambiar la percepción de las universidades como islas para lograr una unidad y compromiso mayor por parte de los estudiantes. Trabajó creando programas para suplir las necesidades del pueblo. Fue elegida representante del gobierno estudiantil y fue un miembro activo en Movimiento de Juventud Peronista. Partnoy fue detenida el 12 de enero de 1977. Un grupo de militares la arrastraron fuera de su casa y la llevaron al CCD *La escolita* (Little School).<sup>67</sup> Allí pasaría los siguientes tres meses y medio hasta ser trasladada a otro centro clandestino. Luego de estar “desaparecida” por cinco meses fue transferida a una cárcel estatal en donde se convertiría en presa política. Durante los siguientes dos años y medio, permanecería tras rejas hasta ser exiliada a los Estados Unidos (Partnoy 11-18).

En la narrativa testimonial de Partnoy, el humor, y más específicamente el humor negro, cumple una función estratégica. Al mismo tiempo, y como veremos más adelante en el caso de Mario Paoletti, el humor en la narración se superpone con un humor que ambos autores parecen reclamar, existía en el momento mismo de la experiencia como estrategia de resistencia frente a la violencia y la vulnerabilidad y que se plasma en su escritura como estrategia documental. A su vez y en ambos casos, el humor cumple una

---

<sup>67</sup> Alicia Mabel Partnoy otorga su testimonio a la CONADEP en donde explica en detalle el momento de su captura, los abusos y torturas que sufrió durante su paso por el CCD. Da una detallada descripción de *La escolita* como una casa vieja ubicada atrás del Comando del V Cuerpo de Ejército. Los militares denominaban a este lugar "Sicofe". Estaba ubicado cerca una vía del ferrocarril. Al final de la novela-testimonio aparece un croquis del lugar mostrando las dos habitaciones. Una en donde residían los enclaustrados y otras en donde yacían los perpetradores, la cocina, el baño y la sala de torturas.



función comunicativa que conlleva a un aspecto liberador y ayuda a alivianar la carga del suceso traumático.

En el exilio, Alicia Partnoy tomó como misión personal hacer saber lo ocurrido y recuperar las voces de aquellos que quedaron atrás.<sup>68</sup> Su libro *Little School: Tales of Disappearance and Survival*, publicado por primera vez en 1986 en inglés y en el 2006 en español, es un intento de reconstruir y dar sentido a los tres meses que la autora vivió en este centro clandestino de detención.

Alicia Salomone hace referencia al título de esta novela-testimonio *La escuelita* que como entendemos es el nombre del centro clandestino de detención en donde Partnoy paso más de tres meses. Este título, explica la autora, refuerza la imagen simbólica de la escuela en donde se enseña y se aprende, haciendo hincapié en intención militar de resocialización y refundación, reeducación si se quiere, de la sociedad argentina (178). A esta idea de resocialización se le puede agregar la idea de Calveiro de que las fuerzas armadas buscaban hacer de Argentina otro país y, para eso, era necesario llevar a cabo una operación de cirugía mayor en donde los campos de concentración eran los quirófanos (10).

Apoyándose en varias estrategias discursivas con el fin de articular esta experiencia, Partnoy reconstruye los eventos mediante objetos cotidianos que toman un significado diferente dentro de *La escuelita* y marcan su paso por el lugar. Una gotera, un diente, bolitas de pan se transforman símbolos de supervivencia. A su vez, Partnoy se vale del humor negro y tonos sardónicos para interrumpir la narración de una historia

---

<sup>68</sup> Me referiré a la autora como Partnoy cuando hablo de su trabajo como escritora y Alicia cuando hablo del personaje biográfico en la historia que se cuenta.

compleja y dura de transmitir tomando distancia de su relato y declamando su voz poética.

Partnoy da testimonio por medio de la denuncia y de lo literario, siendo ambas formas validas; la autora se confronta a la ideología formalista a la que se refiere Sarlo cuando dice que los que sobrevivieron el cautiverio no están capacitados para producir reflexión teórica sin entrenamiento académico. La diversidad de voces y lenguajes otorga una variedad de tipos de testimonios que son desafiados en parte por las demandas académicas de la búsqueda de la verdad. La excesiva atención a la búsqueda de la verdad explica Partnoy, anula la importante función de la promulgación de un discurso solidario. Escuchar solo con el fin de encontrar la verdad es una limitación de la academia estadounidense y latinoamericana que conlleva a filtrar las voces que necesitan ser escuchadas por aquellos considerados “más aptos” para dicha tarea (Partnoy 1996).

En otro artículo escrito en el 2009, Partnoy retoma este argumento, esta vez estableciendo un juego con el lector mediante el título al que llama título poema:

*Disclaimer introducíble:*

*My life/is based/ on a real story*

Con este título, la autora se enfrenta a la postura que demarca la reflexión académica como atributo necesario para la búsqueda de la verdad y, en turno, para esa verdad ser admitida en la Historia. Los sobrevivientes necesitan decir su historia, pero tienen que enfrentarse a exigencias formalistas que crean tensiones innecesarias. Partnoy defiende esa necesidad y se enfrenta a la idea de que los intelectuales son los que pueden darle voz

a los que no la tienen. Explica cómo esta postura le quita poder a los sobrevivientes derrotando el propósito original de expresión (Partnoy 17).<sup>69</sup>

Este título irónico juega con la idea de la demanda para la consumición masiva de información y verdad de la que explica que: *Since the truth it wants for survivors are restricted to certain recipes for mass consumption and aiming for the converted movie deal, they are kind of truth most easily produced by fiction writers* (19). A su vez, logra disparar un análisis enunciativo en donde se refleja la ironía del problema. La pretensión de exactitud en un trabajo de memoria por parte de las plataformas formales (como la academia) se desprenden de la verdadera naturaleza del testimonio.

Se vale de esta reflexión para explicar lo que llama “pacto solidario” entre el lector y el que testimonia. Explica cómo el lector muchas veces pone más confianza en el que testimonia que aquellos que poseen cierta autoridad para hablar por otros (académicos, publicistas, entre otros). Propone una metodología para *co/labor/actions* mediante la cual el testimonio del superviviente no es filtrado por lo académico, lo formal o lo aceptado para ser incorporado a la historia (23).

En su novela, Partnoy hace referencia a los diferentes matices que participan en la reconstrucción de los hechos y alerta al lector: *Beware: in little schools the boundaries between story and history are so subtle that even I can hardly find them* (Partnoy 18). Otorgándole confianza plena a su lector, Partnoy comienza su historia narrada en un tono poético y acompañada por gráficos creados por su madre, Raquel Partnoy. El libro está

---

<sup>69</sup> Disclaimer introducible: My life/is based/ on a real story.

dividido en secciones que se centran en objetos o momentos que marcaron la estancia de la autora en cautiverio.

### **El caso de Paoletti**

Mario Paoletti fue detenido junto a Guillermo Alfieri y Plutarco Schaller, fotógrafo y periodista, el mismo día del golpe militar. Los militares se apropiaron del periódico *El independiente* para el que trabajaba Paoletti. El periódico había tenido durante su existencia problemas con la censura, y las autoridades gubernamentales.<sup>70</sup> Esta lucha para mantener la libertad de expresión era, en palabras de los editores, “una batalla diaria, pero que allí residía, precisamente, la base del periodismo independiente” (Paoletti, *Memorias* 62) *El independiente* dependía mayoritariamente, de “la gente, los lectores” ese era el sistema que el periódico se proponía, ya que el soporte económico no procediera ni del gobierno ni de los anunciantes. A esto, Tito Paoletti, hermano de Mario, llamaba “mecenazgo popular” (62). Como en revista *Humor*®, la participación interactiva de los lectores para que la comunicación se complete era de suma importancia. El lector era partícipe activo responsable de las noticias y la información que recibía. Este contexto de expresión y comunicación resultó amenazador para el nuevo gobierno militar, tanto así que la apropiación del periódico por parte de los militares ocurrió el mismo día del golpe.

---

<sup>70</sup> En 1966, explica Paoletti, hubo amenazas concretas de parte de Julio César Krause, comodoro de la dictadura de Onganía quien, luego de aparecer en una publicación desfavorablemente, amenazó directamente a Tito Paoletti diciendo: O cambian o les quemo el diario (65). A lo que, según Mario, Tito responde dándole una caja de fósforos a Krause demostrando su determinación a permanecer independiente.

Paoletti pasaría cuatro años detenido y sería derivado a cinco cárceles diferentes. Experimentó el aislamiento extremo marcado por el silencio en su primer año en la cárcel de La Rioja. Luego se formaría una fraternidad con compañeros de cárcel en su misma situación que contribuyó a tolerar los años de presidio y torturas físicas y psicológicas. Y finalmente, en la cárcel de Caseros, ya casi saboreando la pronta libertad, entendió las particularidades de vivir bajo una la vigilancia extrema y constante en una celda individual y con barrotes. Como consecuencia y ya residiendo en el exilio, cuenta su historia enmarcándola en la ficción. Las experiencias vividas en los años de cautiverio se plasman en su novela *A fuego lento*. En los últimos años de su vida, escribió *Memorias de un renegado*,<sup>71</sup> su obra autobiográfica.

En la tercera novela de la trilogía, *Mala junta*, Paoletti se vale del absurdo para resolver el “problema de Videla”. Al retorno a la democracia, se emprende un largo camino para juzgar a los responsables del genocidio argentino. Jorge Rafael Videla es juzgado y condenado a cadena perpetua en 1985. Sin embargo, durante el gobierno de Carlos Menem, y gracias a la Ley de Punto Final,<sup>72</sup> es conmutado después de solo cinco años. Es deducible que la novela *Mala junta* transcurre en los años entre 1990 y 1998 cuando el dictador se hallaba en libertad.<sup>73</sup> En la novela y para este entonces, el protagonista ya ha establecido una vida tranquila y cómoda en Madrid. Un grupo de ex-

---

<sup>71</sup> Nombre completo: *Memorias de un renegado. Historias de la cárcel y del exilio y del desexilio* (2020)

<sup>72</sup> Ley de punto Final: LEY 23.492: “Dispónese la extinción de acciones penales por presunta participación, en cualquier grado, en los delitos del artículo 10 de la Ley N° 23.049 y por aquellos vinculados a la instauración de formas violentas de acción política (ifoleg.com. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Presidencia de la Nación)

<sup>73</sup> Jorge Rafael Videla regresa a prisión en 1998 por un breve periodo de tiempo para después ser trasladado a arresto domiciliario. En el 2008 pierde su privilegio de prisión domiciliaria y es transferido a la cárcel de Campo de Mayo donde muere en el 2013.

presos compañeros se comunican con él para planear el asesinato del dictador. Los percances por los que pasan los personajes para llevar a cabo semejante tarea llevan a la reflexión de una historia alternativa, pero a su vez están cargados de comicidad y momentos inesperados. Paoletti “resuelve” desde la ficción y lo cómico la injusta decisión de dejar libre al dictador llevada a cabo por el gobierno de Menem.

Me focalizaré en las estrategias discursivas que utiliza el autor valiéndose del humor. Si bien escribe varias piezas literarias, como cuentos para sus hijos, durante su encierro, Paoletti se reencuentra enteramente con su voz de escritor en el exilio. No comienza a escribir, sino varios años después de llegar a Toledo, por lo que explica:

(...) la pasta de la vida se va depositando en los almacenes de la memoria de un modo invisible, de tal manera que cuando finalmente acudimos a ella resulta que allí está, conservado amorosamente, todo lo que creíamos haber perdido (*Memorias* 206)

Así comienza a desarrollar su exitosa carrera literaria que como bien explica para él:

La literatura no es solamente una maravillosa terapia personal sino, también, social. Quizás el arte y la literatura no sirvan para voltear a los déspotas, pero es lo que mejor funciona para develar el feo rostro de la tiranía y rendir homenaje a sus víctimas (*Memorias* 209).

### **El humor en la narración -Partnoy y Paoletti-**

Contar un evento como el aquí presentado permeado por el humor, ya sea en tono sardónico, irónico e incluso sarcástico, consigue que el lector se aproxime a la lectura de manera más relajada. Una narración literal que explique el sufrimiento físico, la

brutalidad de los guardias y las atrocidades diarias que ambos autores vivieron en el cautiverio provocaría un efecto diferente en el lector, incluso que este de vuelta la cara. Jacques Rancière explica cómo una imagen es intolerable cuando lo que muestra es “demasiado real” (Rancière 4).

### ***Partnoy***

Partnoy, por su parte, se esfuerza en crear con su narración una imagen más asimilable mostrando las ironías y a veces acciones patéticas de sus captores. Mientras que el humor de Paoletti es más obvio y en circunstancias hay momentos en que intencionalmente busca producir la risa del lector. En los dos casos, se busca que el lector entre a la historia y comprenda el grado de lo ocurrido. Explica Rancière, el objetivo es que el espectador/ lector se transforme en un agente activo y que se involucre. Que la mera mirada a esta realidad que se le presenta provoque la necesidad de actuar.

Comenzando por el capítulo *The one flower slippers*, Partnoy intenta delimitar la vida dentro y fuera de la cárcel mediante un objeto que en sí mismo no posee ninguna importancia, una flor de plástico. Narra la historia de cuando fue apresada y se encontraba en su casa haciendo las tareas domésticas. Cuando el grupo de tareas golpeó violentamente la puerta ella llevaba puestas las ojotas de su esposo, las que pierde cuando trata de escapar. En la cárcel le dan otro par de ojotas, pero solo una de ellas tiene una flor de plástico. La flor es un marcador de lo absurdo. No encaja en el contexto carcelario. La flor es un objeto que denota belleza, naturaleza, vida. En este caso se contrapone a su contexto, esta flor de plástico marca el comienzo de un periodo de horror.

La flor es observada por la narradora desde la grieta que deja la venda que tiene en sus ojos. En ese momento no puede ver otra cosa más que la absurdidad de esa flor que falla en ser fiel a lo que representa.

*The other slipper, without the flower, was more like them [military]. But the one-flowered slipper amid the dirt and fear, the screams and torture, that flower so plastic, so unbelievable, so ridiculous, was like a stage prop, almost obscene, absurd, a joke* (Partnoy 28).

A su vez se entiende como esa flor de plástico en la ojota delimita la vida adentro y afuera de la cárcel. Afuera la flor tiene sentido, decora la ojota y no perturba la existencia. Pero en cautiverio la flor es parte de afuera forzada a un contexto antinatural. Se transforma así en una metáfora de la vida. La vida de ninguno de los cautivos correspondía a ese contexto. Cuando Partnoy es trasladada y le dan otro calzado, la ojota con la flor queda en *La escuela* a lo que la autora dice: “*The one-flowered slippers remain at little school, disappeared...*” en este caso, al igual que los 30.000 desaparecidos víctimas de la dictadura.

En el capítulo *Toothbrush*, Partnoy la autora hace referencia a esta absurdidad explicando la secuencia de dos eventos totalmente contradictorios, uno atrás del otro. Primero, se desarrolla un simulacro de ejecución en el que Vaca, uno de los guardias pone un revolver en la boca de Alicia, le dice que está cargada y le pregunta si tiene miedo. Esta escena perturbadora es inmediatamente seguida del mismo guardia que entra con cepillos de dientes y les dice a los presos que de allí en adelante deberán lavarse los dientes. Estos dos eventos tan discordantes develan lo impalpable de la situación.



Primero, amenaza con terminar con su vida, unos minutos más tarde le exige que cuide de su salud dental.

Más allá de lo extremo de esta situación, el pensamiento de Alicia se concentra en el agua. Elemento tanto necesitado como deseado, mientras se cuestiona si les permitirán usar algo de agua para lavarse los dientes, ironiza con la idea de un “*dry cleaning*”. Se interrumpe la narración una vez más con una reflexión risible “*To brush our teeth without water could be an unprecedent innovation in the Universal History of Hygiene*” (Partnoy 82). La autora termina este relato describiendo una vez más la entrada del mismo guardia quien otra vez amenaza con matarla poniéndole un arma en la cabeza. La forma circular en que la narradora explica estos sucesos amenaza de muerte- cepillo de dientes- amenaza de muerte, devela lo irracional de la situación y denota la dificultad de articularla. Es plasmada en la narración como una ironía y con un dejo de sarcasmo en donde lo extremo se mezcla con lo cotidiano revelando lo absurdo y alivianando hasta cierto punto la dureza de lo narrado.

El humor interrumpe una vez más la narración cuando Alicia relata el momento en el que es llamada para un “*beauty treatment*”. Chiche, el guardia le ordena que se duche y se afeite las piernas. La situación en sí le parece absurda y se pregunta para qué le piden que se afeite las piernas lo que puede significar su traslado, liberación o su ejecución. Explica que esta de buen humor y eso lleva su mente a reaccionar con humor negro e imaginarse un comercial de televisión:

*The best beauty parlor in town, the most effective depilatory method, at the Little School. For neat corpses and Chiche's attention-the Little*

*School, at its new location near army headquarters-its waiting for your visit* (Partnoy 113).

El humor y en particular el humor negro, ayuda a Alicia a asimilar la posibilidad de la muerte. A su vez la incoherencia de la situación, como ella misma lo dice “*Absurdity on top of absurdity*” (114) le hace cuestionarse si quizás la liberen, ¿O sería quizás esta otra secuencia como la del cepillo de dientes? Por eso se cuestiona también, si le habrán hecho afeitar las piernas a Vasquita antes de llevársela<sup>74</sup>. El espectador es expuesto a una situación intensa en esta escena. El humor que profesa la narradora no está destinado a producir la misma respuesta en el lector, pero ayuda a digerir la información más fácilmente. La liviandad con la que la presa pareciera vivir este momento permite una lectura menos perturbadora.

### ***Paoletti***

A diferencia de Partnoy, Paoletti utiliza el humor de forma más premeditada y con una intención claramente irrisoria. Para él, el humor se transforma en un arma discursiva que lo guiará para relatar las situaciones duras que vivió como preso político. El cuestionamiento inicial atañe a la situación de encarcelamiento. El aislamiento y vulnerabilidad de los presos políticos que dependen exclusivamente del guardia de turno parece inversamente proporcional a la idea de la carcajada. Sin embargo, el humor aquí ayuda al autor a dirigir su escritura y a reconstruir los hechos, por lo que explica:

---

<sup>74</sup> Zulma “Vasca” Aracelli Izurieta detenida en Córdoba en 1976 y asesinada por sus opresores. Su cuerpo fue encontrado el 13 de abril de 1977.

Y como lo que había que contar era muy duro, tuve claro desde el principio que el éxito o el fracaso de la novela dependería de mi capacidad para introducir al lector en el Infierno sin que se diera cuenta, o al menos sin que se quemase tanto que le impidiera seguir leyendo. Era preciso utilizar el humor en dosis tales que aligerara el relato y evitase el agobio, pero sin banalizar las terribles experiencias que debieron soportar todas aquellas víctimas, la gran mayoría muy jóvenes (*Memorias* 208).

La narrativa de Paoletti presenta varias instancias de este tipo. Un ejemplo es cuando planean en el cuartel un concurso de poesía. Lo más importante de este evento es el proceso y no los resultados. Dicho proceso lleva planificación y la atención y tiempo de los reclusos, lo que provoca un escape psicológico momentáneo de la dura realidad que se vive en la cárcel. El planeamiento y la interacción hacen el evento “divertido”. El ganador de la categoría de “amateur” fue un preso llamado Sherlock apodado “Glóbulo”. Su poema es un remarcable ejemplo de la representación mediante un humor negro y osado:

Esta mañana salí al patio de recreo  
y vi que entre sus losas grises  
había crecido, valiente, una flor.  
Y pensé: si yo fuese flor  
¿hubiese elegido crecer en este lugar?  
Y me respondí: ¡ni en pedo! (96).

El autor narra esta experiencia reconstruyéndola mediante un tono humorístico. Valiéndose del lenguaje como instrumento y comicalizando experiencias arduas se reconstruye una historia conflictiva y dolorosa.

### **La comunicación en el silencio extremo -Partnoy y Paoletti-**

El aislamiento y la incomunicación eran tácticas utilizadas por el ejército para incrementar y esparcir el terror. La orden 1005/40 del 2 de abril de 1976 decretaba las restricciones para los presos políticos dentro de las cárceles y la comunicación de los reclusos con el exterior (Guillard 42). En los CCD, por otro lado, no había ningún tipo de regulación y el abuso de los guardias en torno a esta metodología de dominación era extrema. En muchos casos, se utiliza la incomunicación como elemento debilitatorio mediante el cual el detenido, llega a los bordes de la locura, si no a la locura misma. El individuo solo, apartado de su grupo es vulnerable y pierde hasta la fuerza de voluntad para seguir adelante.

### ***Partnoy***

En el capítulo “*A Conversation Under the Rain*”, Alicia cuenta el momento en que tuvo la oportunidad de establecer una corta conversación con una de sus amigas, María Elena en donde se aprecia la importancia de establecer contacto con otros cuando se está en cautiverio. Era un día de lluvia torrencial. Dada la cantidad de goteras en el techo los guardias tuvieron que poner latas estratégicamente para contener el agua. También debieron mover las camas lo que dio como resultado que Alicia y María Elena

se encontrasen a cuatro pies<sup>75</sup> de distancia. Cuando esto ocurría, los guardias hacían que las presas se acostaran opuestamente así sus cabezas no se encontraban y evitaban que hablaran. Sin embargo, en este caso, no lo hicieron. A lo que ambas reaccionaron con una inesperada alegría por poder estar cerca y poder comunicarse. La autora remarca como *“They silently laugh, feeling comfortable in their bunk beds, and ready to enjoy some chatting. They sighed at the same time, relaxing. They laugh again”* (69). Hablaron de sus problemas físicos, compartieron consejos de cómo sentirse mejor, y también hablaron de otros presos.

Sin embargo, en el CCD la comunicación mediante la palabra no era siempre una posibilidad. En *La escuelita*, los mensajes debían ser transmitidos de otras maneras. Por ejemplo, un casual apretón de manos como cuando en una ocasión, después de la visita diaria a la letrina. “Bruja” otro de los guardias hacía que el grupo saliera al patio a jugar “al trencito”, juego en el que se forma una fila y se da vueltas en círculo como un trencito. La humillante situación iba acompañada de la extrema debilidad física de los participantes. Mientras el guardia exclamaba *“Look at them. How nice! A bunch of subversives playing choo-choo train”* Alicia explica como agarraba la mano de sus compañeros

*I held Vasca’s hand, a handshake of complicity. On my other side I felt Hugo’s firm hand. Our palms conveyed a message: “courage. For today and for the rest of the days we’ll have to endure here* (31).

---

<sup>75</sup> Cuatro pies equivalen a 1,20 mts aproximadamente.

## *Paoletti*

En el caso de Paoletti, esta represiva metodología de incomunicación fue implantada antes de ser transferido a un presidio compartido, donde el autor paso un año en extrema soledad. Durante ese año, incomunicado en la cárcel de La Rioja, y por medio de la ayuda de otro compañero, aprendió a comunicarse en clave morse a través de las paredes. Esta habilidad lo acompañó durante todos sus años de encarcelamiento. Periodo en que se describía a sí mismo y a sus compañeros como “los tres monitos japoneses”:

Con las mirillas de las celdas tapadas, cada cual en su habitáculo y sin ningún tipo de contacto con el resto del penal (excepto para recibir la comida [15 segundos], ir al baño a vaciar la lata que nos servía de orinal [10 segundos] o recibir la visita del médico [20 segundos]) éramos como esos tres monitos japoneses (91).

Paoletti y los otros en aislamiento reciben por medio de otro preso, Mario López, quien estaba a cargo de la limpieza del penal, un papel plateado de envoltura de cigarrillo por debajo de la puerta. Este papel doblado sobre sí mismo contenía las instrucciones necesarias para la comunicación morse.<sup>76</sup>

Para cualquiera que no fuese un preso aquello hubiera sido una pesadilla: cada frase necesitaba cinco minutos enteros de golpecitos, no siempre comprensibles. Pero para nosotros fue la diferencia entre la pobreza y la riqueza, entre la nada y el todo, entre no tener voz o tenerla (91).

---

<sup>76</sup> Los presos desarrollaron un entretejido sistema de comunicación en las cárceles durante la dictadura. Mayoritariamente dependía de posibilidades físicas que brindaban los edificios en donde se encontraban. La clave Morse era uno de los sistemas más comunes. A veces la usaban a través de las paredes o las cañerías de los baños. Otros sistemas que fueron implementados fueron “caramelos” (mensajes escritos en papel de cigarrillo escondido en la boca u oreja); los “canutos” (similar a los caramelos, pero se escondían en la vagina o el ano); y las “palomas” (bolita de papel atada con un hilo para comunicarse entre pisos) (Guillard 42).

Este triunfo comunicativo es uno de los tantos que marcaran la vida de los cautivos y que se plasman en la escritura del autor como estrategia de supervivencia, triunfos, que según Paoletti son la diferencia entre la nada y el todo dentro de la cárcel. La elemental naturaleza de estos logros demuestra el conflicto creado por la falta de lo más básico en la vida de una persona, como el contacto humano y la palabra.

### **La risa como resistencia -Partnoy y Paoletti-**

La narración se ve interrumpida en ambos casos, por momentos que reflejan experiencias carcelarias en donde los presos se ríen internamente o en conjunto a espaldas de sus captores. Es comprobado que la resistencia al estrés es otro beneficio que habría que agradecerle a la risa. En el estudio realizado en *Psychology of Humor*, el autor explica cómo el humor ayuda a manejar situaciones que amenazan la seguridad individual desde lo cognitivo. El humor provee la posibilidad al individuo de alterar la perspectiva de la situación estresante alivianándola. La emoción positiva que se asocia al humor ayuda a reemplazar el sentimiento de ansiedad, depresión y miedo por una más manejable para el individuo. También, explica el autor, el humor produce cambios fisiológicos que regulan los efectos negativos de la ansiedad y la depresión. Por ende, actúa como un regulador emocional lo que ayuda a mejorar la salud mental. Se observan los beneficios del humor incluso en circunstancias extremas como en los campos de concentración. Se han realizado estudios que demuestran que el humor, como bromear acerca de los opresores, ayuda a las víctimas a soportar situaciones extremas de represión y violencia (Martin 19). En las historias contadas por estos autores dentro de la cárcel se destacan momentos de este tipo. Para Partnoy, estos momentos son más repentinos y

rápidos. En el caso de Paoletti, la risa en el cuartel incluso se planea como método de supervivencia.

### ***Partnoy***

En el capítulo *Latrine*, Partnoy se dispone a explicar el sufrimiento y las consecuencias físicas por la ardua vida en cautiverio. La falta de alimento y de movimiento por estar obligados a permanecer quietos por horas sumado a las sesiones de tortura y el estrés, provocaban, entre otros problemas, constipación. La autora elige contar la dureza de esta realidad comenzando la narración relatando el momento cuando murmura a su compañera María Elena que ha descubierto el remedio para la constipación:

*-You just pretend that Chiche's face is inside the latrine and shiting becomes a pleseure*

*-Does it work?*

*-Of course, you end up exhausted from pushing but it's worth it (29)*

Reírse de los guardias expone las falencias de estos alterando, aunque sea por un momento la situación de poder. Así, mediante una burla, son rebajados a un lugar en donde dejan de ser omnipotentes para ser objetos de la risa. Estos momentos compartidos no son siempre posibles dentro del CCD. Partnoy, sin embargo, refleja en su texto cómo este mecanismo funciona incluso desde la risa interna. Ejemplo de esto es cuando en un día de lluvia la sorprenden hablando. Como castigo la sacan afuera bajo la lluvia y le ordenan que se desnude. La posicionan estratégicamente bajo una gotera del techo:



*One by one, the drops on her skull were telling her a ridiculous story, a story that made her laugh just because she was not allowed to laugh. Those two killers had been glancing through the passages of an encyclopedia. On the Chinese history page, they had seen a drawing of the Chinese torture method “the drop of water”; puzzle to see that there still existed tortures that they had not use, they wanted to try this one to see how it worked.*

*Chinese torture under a leak!... Black humor made her shield thicker and more protective. Drops of water sliding down her hair dampened the blindfold on her eyes. Threats and insults sliding down her shield shattered into pieces on the kitchen floor (72)*

Así es como la autora refleja su defensa más profunda, el humor negro que crece dentro de sí misma “*I’m in Good modo today, which means that I’m in the mood for black humor*” (113) y la acompaña durante su tiempo entre rejas.

### ***Paoletti***

De forma similar se observa este mecanismo implementado dentro de la cárcel reflejado en la narrativa de Paoletti. El humor, en el caso de la cárcel, refuerza el vínculo entre los presos mientras disminuye el poder omnipotente de los carceleros. Como mencioné anteriormente, en este caso los presos tienen la posibilidad, si se quiere, de “planear” el humor como arma de defensa. Ejemplo de esto es cuando Paoletti decide crear un periódico de un solo ejemplar llamado *Pequeño Virga ilustrado* en homenaje a

uno de sus compañeros de cárcel. Dicho ejemplar constaba de crucigramas, fotos recortadas de revistas, entre otras zalamerías que lleva a la indignación de uno de los más serios compañeros de cárcel, Mütter. Para Paoletti, reírse era una forma de resistencia:

A mí me parecía que reírse era una forma de resistir, como lo prueba el hecho de que los guardias nos golpeaban la puerta cuando oían carcajadas en el interior de alguna celda:

— ¡¿Qué pasa ahí?!

Que no les gustase que riéramos solo podía significar que la alegría era revolucionaria y una de las trincheras posibles, como escribiría pocos años después Mario Benedetti (146).

La risa como resistencia crea lazos indestructibles en cautiverio. El “Pequeño Virga ilustrado” permite un espacio expresivo mediante la risa y de escape a la tensión acumulada creada dentro de la cárcel. En este caso, el espacio creado por el humor se transforma en un espacio escapatorio en donde el disenso logra establecerse entre los internos como un acuerdo implícito. Estos momentos serán más recurrentes en la historia que cuenta Paoletti. Se hacen presentes en su narración como momentos irrisorios no solo para los que lo vivieron sino para el lector que se enfrenta a una inesperada narración sardónica.

Es importante hacer énfasis en la situación de Paoletti que, a diferencia de Partnoy en el CCD, tienen la posibilidad de planeamiento y el tiempo para pensar en las estrategias que llevarán al grupo a burlarse de los guardias cuando en el caso de Partnoy la “risa” se produce primordialmente de forma interna. Ejemplo de esto es cuando el grupo decide planear una pequeña rebeldía. ¿Cómo “rebelarse” ante los opresores, pero sin que ellos se percaten? Dado el contexto represivo y la posibilidad de tortura inminente, la expresión de

protesta debía ser encubierta. Una intensa planificación era necesaria para lograr una “protesta social” sin provocar a los militares de turno en la cárcel. Este objetivo de muchos de los integrantes del grupo de cautivos da como resultado momentos amenos e irrisorios entre los compañeros de cárcel. No se busca el cambio social dentro de la cárcel lo cual es improbable, sino la satisfacción personal de los prisioneros quienes son sometidos a diario a humillaciones físicas y psicológicas. En este caso, el grupo decide cambiar la palabra “perdón”, requerida muy habitualmente por los carcelarios, por otra que sonara parecida o que tuviera una connotación menos sumisa. Así fue como establecieron este “juego” de encontrar una alternativa apropiada que no los llevara al “chancho” (sala de torturas):

¿Juegos en la cárcel? No había muchos juegos posibles en la cárcel, un lugar donde todas las obligaciones están de un lado y todos los derechos del otro. De modo que la propuesta del Curita era, al menos en ese sentido, revolucionaria (149).

“El curita”, uno de los presos en el grupo de compañeros de Paoletti, explicó cómo los carceleros estaban condicionados a oír la palabra que esperaban y que tan acostumbrados estaban a escuchar. Se formó un espacio de discusión en donde se debatieron las posibles alternativas. Se buscaba una palabra que redujera la humillación y la sumisión sin que los presidiarios se percataran de la osadía. Fue así como acordaron que reemplazarían la palabra “perdón” la cual asume una connotación de subordinación fuerte por la palabra “excúseme”, considerada más liviana y menos humillante. El repartidor de Coca Cola fue elegido para la prueba. Cuando llegó el momento de disculparse como era habitual se llevó a cabo el intercambio retórico. Al escuchar la palabra “excúseme” el militar dudo por unos segundos, pero la aceptó sin más. Esto fue festejado por el grupo y considerado una *Toma*

*de la Bastilla retórica*. Se produce un triunfo facilitado por el humor y el juego produciendo un espacio de resistencia y dentro del contexto carcelario.

Lo importante para rescatar en este caso, no es necesariamente la acción revolucionaria o la expresión de la protesta de la cual los militares no se llegan a dar cuenta. Lo más importante es el momento compartido por los presos. La interacción entre los partidarios del plan, el planeamiento, el juego y, sobre todo, la satisfacción personal de los “pequeños logros” que le dan al preso la satisfacción de haber burlado al sistema represivo y una posterior risa colectiva.

### **Estrategias en contra de la disipación de la propia humanidad -Partnoy y Paoletti-**

Los dos autores plasman en la narración las estrategias que utilizan para sobrellevar la experiencia carcelaria. En cada caso, cada uno hace de lo que tiene dentro de la cárcel algo más valioso de lo que hubiera sido lo mismo fuera de ella.

#### ***Partnoy***

Alicia Partnoy utiliza los objetos que describe dentro de la cárcel para enmarcar su narración e hilar la historia creando un espacio expresivo. Encuentra así una forma de darle sentido al sinsentido estresando la absurdidad y lo irónico y, a veces, apoyándose en incongruencias que por presentarse disparatadas le dan un giro de sentido a la realidad.

Menciona dos objetos esenciales para su supervivencia en cautiverio: su nariz, de curva pronunciada que en el pasado la hacía sentir incómoda y que durante el cautiverio se transforma en su aliada. La curva que antes rechazaba ahora le permite ver por debajo de la venda que le cubre los ojos. También menciona su diente, el cual se le cae después

de ser golpeada por los guardias. Ese diente era de acrílico. Se le había caído a los doce años. Sin embargo, el diente de acrílico era parte de ella y lo conservaba en una caja de fósforos bajo su almohada. Este diente conservado bajo la almohada la ayuda a pensarse entera ante la inminente amenaza de ser destruida. Esta amenaza constante se presenta en su narrativa de forma también sardónica y en ocasiones bordeando lo ridículo. Un ejemplo de este caso es cuando los guardias descubren que Alicia era de origen judío, por ejemplo, y la cuestionan amenazándola: *Okay. If you don't behave, we're going to make soap out of you. Understand?*

Esta amenaza resultaba vacía para Alicia y no le causaba miedo, ya que estaba convencida que en *La escuelita* no había suficiente tecnología para hacer jabón con cuerpos humanos. El peligro de morir era la norma, la constante, por ende, dicha amenaza no tenía sentido lógico alguno y no causaba en ella el efecto deseado por los guardias. Apoyarse en estas incongruencias la ayudan a seguir adelante y solidificar la resistencia interna.

Mantenerse entera era parte de sobrevivir. Lo mismo ocurre en relación con la posesión de algo en un ambiente de puro despojo. Ese “algo” podría ser concreto como el diente bajo la almohada o bolitas de pan que hacía para prolongar la posesión del objeto y para tener algo que ofrecer a compañeros. También podía ser algo etéreo como una gotera. La posesión en sí era lo importante más que lo que se poseía. Esta posesión de “algo” se transformaba en un acto de validación personal.

## *Paoletti*

En el caso de Paoletti, la situación se presenta un poco diferente. Los presos legales tenían acceso a objetos enviados por la familia o disponibles en la cárcel. Paoletti hace un énfasis importante en la lectura que ocupaba un lugar primordial en el encierro. No siempre asequible, el acto de leer se transforma en un escape mental y otro mecanismo para burlar al poder. Como expresa el autor, la palabra escrita se transformaba en evasión y la negación de la no-libertad (87). Paoletti revela cómo los militares no se habían percatado de que un preso político con un libro en las manos es solo medio preso (87). Esta revelación sugiere la importancia de leer para los presos, sobre todo en aislamiento. Durante el aislamiento los libros no les estaban permitidos, sin embargo, Mario López, quien anteriormente habría provisto a los prisioneros con las instrucciones para la comunicación morse, también les hace llegar libros. López escondía los libros en el baño de donde Paoletti y los otros presos los recolectaban y devolvían sistemáticamente una vez por semana cuando iban a lavar sus sábanas y su ropa interior.

Durante su tiempo en La Plata, en 1979, Paoletti estuvo a cargo de los libros. Su nuevo papel de bibliotecario dentro de la cárcel le otorgó la posibilidad de escapar su cruda realidad lo que refiere con las siguientes palabras:

El general Videla creía que me tenía encerrado entre unos muros asquerosos en el culo del mundo y hete aquí que yo andaba paseándome por el dorado París de principios del siglo XIX, de las manos de Gilberta y de Albertina y recreándome en la peligrosa belleza de Odette (96)

El autor representa su experiencia con suma ironía y sarcasmo lo que le otorga otra “rebeldía” dentro de la cárcel. Pero este no es el único logro que surge a partir de los

libros. Los reclusos se unen una vez más para “reírse” a espaldas de los militares. Se crean espacios donde la diversión es posible y la liberación de frustraciones, aunque sea momentánea, se lleva a cabo mediante la risa, a veces se lee en voz alta otras se crean concursos de poesía. La lectura será otro eslabón que reforzará los lazos entre los presos y acompañará a Paoletti durante los duros años de encierro, en cierta forma aliviando la realidad angustiosa y desarrollando una cotidianeidad soportable.

El humor en su forma intencional ayuda al preso a sobrellevar su ardua realidad creando espacios y vínculos que cimentan la cotidianeidad. A su vez, el autor narra su experiencia reconstruyéndola mediante un tono humorístico. Valiéndose del lenguaje como instrumento y *comicalizando* experiencias duras se reconstruye una historia conflictiva y dolorosa. Al leer *Memorias* y *A fuego lento*, el lector queda con la impresión de que los años de cautiverio vividos por el autor no fueron del todo terribles. Esta impresión, aunque falsa, es facilitada mediante el humor para contar una historia cruda. Mediante la risa, el sarcasmo y la ironía se crean dentro de la cárcel espacios que permiten un día a día más soportable. A su vez, se reconstruye una historia permitiendo así el acceso del lector a ese mundo inclemente e inimaginable.

## **Lo absurdo y la resolución del problema de Videla**

### ***Paoletti***

En *Memorias*, Paoletti describe la conversación que tuvo con un excompañero de la cárcel en Buenos Aires al enterarse de que Jorge Rafael Videla había sido indultado. El autor estaba claramente bromeando, pero este chiste terminará engendrando la tercer y última novela de la “Trilogía argentina”, *Mala junta* (1999).

— Muy bien —le dije—. ¿Y ahora qué vamos a hacer?  
Néstor levantó la vista de su bife de chorizo, que lo tenía hipnotizado, y me semblanteó.  
— ¿Qué vamos a hacer con qué?  
— Con Videla.  
Primero me miró hondamente y luego dejó los cubiertos a un costado del plato.  
— ¿Qué querés decir?  
Lo sometí a diez segundos de silencio.  
— Está claro ¿no?  
Nueva mirada.  
— ¿Vos querés decir...?  
— ...  
— ¿Boletearlo?  
— ...  
— Eso es muy *grosso*...  
Seguí comiendo y esperé.  
— ¿Estás hablando en serio? (*Memorias* 232-233)

Los primeros dos libros de la “Trilogía argentina”, si bien ficcionales, presentan un fuerte componente histórico y están inspirados en la historia personal del autor. El primero, *Antes del diluvio*, describe al Buenos Aires físico y político de la primera mitad del siglo XX mientras se narra la vida del personaje. La segunda novela *A fuego lento* se focaliza en la experiencia en cautiverio del personaje como preso político. La tercera, por su parte, rompe con esta línea novela histórica/biográfica dando un giro inesperado que toma de sorpresa al lector. Tornándose en ucronía, se “resuelve” con esta novela el problema de Videla.

Es importante remarcar que, si bien esta novela se transforma en una ucronía en la que Videla es asesinado tres décadas antes a su verdadera muerte, fue un hecho que, durante el exilio, muchos de los miembros activos de la militancia continuaron su trabajo en el exterior. Algunos continuaron motivando la lucha armada mientras otros buscaron caminos más políticos para derrocar la represión. Varios de estos grupos se instalaron en



Italia, otro centro de alojamiento para la diáspora argentina.<sup>77</sup> Integrantes de grupos militantes como el ERP y Montoneros se establecieron en el área para seguir con la causa (Roniger 80).

Se formaron grupos y se establecieron contactos que se transforman en agentes activos de las comunidades de exiliados. Estos grupos serán portadores de voces de los que quedaron atrapados adentro, a lo que los gobiernos represivos tuvieron que adaptarse entendiendo que la expulsión de estos individuos no lograría acallarlos. Para muchos, el exilio significaba algo momentáneo. El anhelo de volver al país y la esperanza de que se terminara la represión, fueron sentimientos que chocaron con una cruda realidad: la dictadura duro siete largos años (Roniger 64).

En la trilogía se nos presenta un personaje sin nombre, al que más adelante se lo apodará como “Gomaespuma”. Al final de la novela *A fuego lento*, este es expulsado del país. Al comienzo de *Mala junta*, el protagonista se encuentra en España luego de haber sido exiliado y de haber estado detenido como preso político por cuatro años en Sierra Chica. Nuestro personaje es periodista y recibe el apodo de Gomaespuma por un excompañero de la revista, llamado Pedrazo, en la que ambos trabajaban. Pedrazo se destaca por tener posturas políticas bien determinadas y considera al personaje muy neutral. Le ofrece una explicación diciendo:

---

<sup>77</sup>Según el INE (Instituto Nacional de Estadística) en 1980 llegaron 8506 argentinos a España, principalmente Madrid y Barcelona. En 1982, 15000. Y para 1984, 42000 argentinos se instalaron en el país. Esta ola migratoria ocasionó dificultades para integrar estos nuevos grupos al campo laboral español. Algunas disciplinas fueron mejor recibidas que otras como la de dentista, psicólogos, psicoanalistas y periodistas (Roniger 80).

(...) en el mundo hay dos clases de personas: los que saben lo que pasa y los que comen, cagan y duermen. El grupo de los primeros (...) es el que cuenta. Los demás son relleno, tejido conjuntivo, gomaespuma (Paoletti 152).

El personaje está claramente cómodo con su nueva vida. Tiene una pareja, Paloma, y disfruta de las delicias que España ofrece, como el jamón serrano y el queso. Un día recibe un mensaje de Gonzalito (Néstor González, apodado Gonzalito en la cárcel), su antiguo compañero de la cárcel ahora exiliado en Ginebra. Dos personas más que habían estado presas con Gonzalito, Sabena y Willy, están citadas para encontrarse en la casa del personaje. Lo que parecía una simple visita se transformará en un encuentro clandestino.

Los capítulos de esta novela van de un sábado, cuando Gonzalito llega a Madrid, a otro, una semana más tarde cuando regresa a Ginebra, Suiza. Cada personaje aporta a esta historia una personalidad diferente que dará como resultado un grupo sumamente desparejo. Gonzalito, ideológicamente inalterable, sigue comprometido con la causa militante argentina. El personaje lo llama “uno de nuestros líderes naturales”, lo describe como “igualitario insobornable” (12). Sabena, por su parte, comparte los ideales militantes de Gonzalito y se destaca por su frialdad y su tosquedad. Duro e inmutable, está al mando del grupo. Considerando su ferviente pasión por la causa, se puede concluir que ambos darían su vida por ella. Con estos dos personajes, el autor ilustra la persistencia ideológica y cómo esta da sentido a sus vidas al punto de ponerla en juego una vez más, incluso ya estando a salvo en el exilio.

Gonzalito y Sabena tienen personalidades intensas arraigadas al espíritu militante del pasado. Mientras que Willy, con su enérgica personalidad, rompe con la sobriedad del grupo. El contraste que se presenta con este personaje nos muestra otro extremo: un ex-

preso dispuesto a recuperar el tiempo perdido y disfrutar de su libertad. Willy aparece a la cita con su novia Henrietta, demostrando poco compromiso con el “proyecto” que se está por llevar a cabo. Cuando el grupo está completo sale a la luz el motivo del encuentro: el asesinato de Jorge Rafael Videla.

Paoletti le da un tono burlesco al retrato heroico de la militancia en donde lo absurdo de la situación se va acrecentando mientras la historia evoluciona. El personaje principal decide luego de un duro debate interno, unirse al grupo y así los cuatro comenzarán los preparativos del crimen.

La forma en que el autor elige resaltar la situación absurda y mostrar una y otra vez una dicotomía entre el pasado militante que persiste en un presente despreocupado resulta en momentos irrisorios. La seriedad de los dos personajes más comprometidos, Sabena y Gonzalito, choca con la realidad de una España consumista, rápida, y moderna en donde el resto de los personajes encajan de forma más orgánica. Esta cautelosa planificación se revela absurda en una instancia, por ejemplo, cuando en la madrugada del martes, Gomaespuma se despierta y encuentra a Sabena y Gonzalito muy juntos frente a una ventana. Al preguntar qué pasa, estos responden que hay un automóvil abajo y que sospechan que los están vigilando. Ven a veces a una persona y a veces dos. Se preguntan si sería una brigada de extranjeros española o un grupo de la embajada argentina en Madrid. El momento de tensión provocado por la suposición de que los investigan y de que los consideran peligrosos termina de forma brusca cuando la vecina del personaje baja bastante despeinada del automóvil, lo que revela que el subir y bajar de su cabeza no era otra cosa que un encuentro de pasión con un hombre. Con escenas de este tipo se devela que la importancia atribuida no solo al “proyecto” pero a la

peligrosidad del grupo es sobreestimada por los participantes y que, en realidad, no son considerados una amenaza por las autoridades que posiblemente ni saben de su existencia.

La narrativa alterna lo burlesco y lo patético mientras que el autor expone los límites del lenguaje militante, principalmente articulado por Sabena y en ocasiones por Gonzalito, haciéndolo ahora percibirse fuera de contexto, desarticulado y exagerado. La primera referencia al lenguaje se percibe al comienzo, cuando en una comunicación telefónica con Gomaespuma, Gonzalito le pide si puede alojar a otros dos individuos en su casa la semana en que él planea visitarlo. Cuando habla de ellos utiliza la palabra “compañeros” a lo que el personaje responde: “La palabra “compañero” me escamó. Era una palabra portadora de buenos y malos recuerdos” (18).

Esta contraposición del lenguaje militante con la realidad circundante (ya no la argentina setentista) se ilustra en la relación entre Sabena y Willy. El jueves, Paloma se lleva a Henrietta de paseo para que el grupo pueda tranquilamente concentrarse en el plan. Es ese momento, cuando Willy se da cuenta de que durante el evento que se planea él será el único que no irá armado. Sabena y Willy comienzan a discutir. Las palabras de Sabena son fuertes, comprometidas y se alinean con su papel de líder militante:

-Mire, Gutiérrez: la ejecución estará a cargo de González y se realizará desde la moto en marcha. Usted tiene que conducirla, lo que ocupara las dos manos. ¿Para qué quiere un arma? (143)

La forma seria, formal se contrapone a la reacción de Willy que más adelante dice:

-¿Saben que son ustedes? Ustedes son unos momias, unos muñecos de museo de cera. Mírense al espejo. No existen (145)

De esta manera, Willy rebaja al grupo, más precisamente a Sabena y a Gonzalito, develando sus limitaciones y su patetismo. Se contrapone a la realidad la idea que ambos personajes tienen de sí mismos y de su causa. En esta nueva realidad los ideales del pasado ya no encajan y el plan de asesinar al dictador luce débil e inoperable. Willy es el primero en abandonar el proyecto. Sin embargo, los otros integrantes del grupo no tardarán en entender que el plan no tiene futuro.

Finalmente, Sabena, Gonzalito y Gomaespuma se dirigen a probar la motocicleta que sería utilizada para llevar a cabo el crimen. Al llegar al lugar acordado, Gomaespuma explica que él tiene aversión a las motocicletas. Las describe cómo “bélicas, agresivas e imprevisibles como insectos gigantes” (173). Sabena decide probar la moto que a primera vista se ve pesada y parece ser difícil de manejar. Se cae y vuelve a probar unas seis o siete veces hasta que termina “contra una pila de ladrillos y ya no se reincorpora con tanta rapidez” cuando sus compañeros llegan hasta él lo encuentran “en una posición muy parecida a la de Don Quijote al final de su primera salida, acabada en paliza memorable, echado al lado del suelo y entalcado en polvo” (175). Gonzalito no se anima a probar ninguna de ellas. De esta manera, y sin muchas palabras, se disuelve el plan de matar a Videla.

El final de la novela es lo que aporta la característica ucrónica. Los dos personajes, Gomaespuma y Gonzalito, esperan el tren que tomara Gonzalito para emprender su regreso a Suiza. Mientras el tren comienza a moverse, Gonzalito abre el periódico que llevaba en la mano y lee: “Dan muerte en Buenos Aires al exdictador Jorge

Videla. Un comando le disparó desde una motocicleta” (193). El final ficcional se confronta con el final histórico. Videla muere en el 2013 en la prisión de Campo de Mayo, donde cumplía su sentencia de cadena perpetua por crímenes de lesa humanidad.

Paoletti logra de esta manera permear la historia dura de su vida y la de su país mediante un humor que entremezcla cotidianeidad y el conflicto; historia y memoria; la dureza de los hechos reales y la fantasía de la justicia por mano propia. Todo esto lo lleva a cabo desde una postura muy relajada menguando las situaciones extremas y haciéndolas entrar en la historia de una manera dinámica y natural. Logra cerrar un ciclo de violencia cambiando, desde la ficción, el curso de la historia y dándole al lector un escape psicológico donde la justicia vengativa prevalece eliminando al genocida.

## **Conclusión**

En esta sección expongo cómo estos autores reconstruyen sus historias y el papel que cumple el humor en este proceso. La pregunta que lideró mi análisis fue: ¿Por qué, de todas las formas existentes para exteriorizar el trauma y el dolor, ambos autores eligen el camino inesperado del humor? Si bien los dos lo hacen de maneras diferentes, los elementos humorísticos se manifiestan en ambas obras.

En el caso de Partnoy, se observa cómo el humor interrumpe en los momentos más arduos manifestándose en su mente como una herramienta de supervivencia. Se observan estas interrupciones generalmente en los momentos más críticos, cuando se tiene noción de la cercanía de la muerte o el dolor. Allí es cuando ella se hace chistes a sí misma o se ríe internamente de sus captores.

En el caso de Paoletti, por el contrario, el humor es más bien externo. Las situaciones que son contadas en la novela se dan generalmente entre él y otras personas. En ocasiones se produce el humor internalizado, como en el caso de la narrativa de Partnoy, pero es mucho más frecuente el humor más obvio y productor de risa.

La estrategia de utilizar el humor como herramienta para la reconstrucción del pasado doloroso no solo sirve para el que la escribe sino también para el lector. El lector tiene acceso a un mundo inimaginable por medio de una narrativa accesible que produce el autor. La importancia de la reconstrucción y manifestación de la memoria histórica en sus diversas formas es crucial para lograr seguir trabajando en la reparación de los crímenes del pasado dando voz a los acallados, por un lado, y desde el punto de vista del lector/espectador, pasar a formar parte del tejido que requiere el testimonio y la participación en la historia colectiva cultural.

## Conclusión

La última dictadura militar argentina del siglo XX dejó a su paso una marca imborrable en la historia del país. Tras la muerte del General Juan Domingo Perón, la Argentina quedó sumida en una aguda inestabilidad política y una inflación desmedida. María Estela Martínez de Perón, su esposa y vicepresidenta quedó al mando del país. La incapacidad para llevar a cabo su labor de líder desató un importante número de consecuencias.

En un mundo ya de por sí polarizado entre las derechas y las izquierdas, los sectores del poder en la Argentina se destacaban por estar fuertemente arraigados a la derecha lo que ocasionó la toma de medidas extremas como la creación de la Triple A durante el gobierno de la viuda de Perón. Este grupo se focalizó en la captura de todo aquel que tuviera ideas de izquierda ya sean activistas, revolucionarios, intelectuales, artistas o jóvenes estudiantes.

Así fue como el 24 de marzo de 1976 irrumpió el último gobierno militar autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Este actuó como una fachada organizativa, pero ejerció una represión sistematizada continuando la labor de la Triple A de secuestros, abusos y torturas que dio como resultado la desaparición forzada de más de treinta mil personas.

Las secuelas de este periodo se observan aún hoy en la sociedad y la cultura argentina. Ya desde la transición a la democracia, se comenzó a metaforizar esta época tan violenta y despiadada. Y mientras, en principio, parecía inconcebible pensar este momento desde el humor, en esta disertación he intentado demostrar que los recursos



humorísticos han servido tanto a importantes objetivos de resignificación y resistencia como de normalización de la violencia.

Al pensar en la cultura y su evolución a través de este periodo entendemos cómo se distingue lo que menciono al principio cuando retomo a Nilsen y Nilsen quienes denominan *Zeitgeists*, o el espíritu de cada tiempo que se deja ver por medio de las viñetas. De la misma manera, este trabajo aporta una entrada al espíritu de este periodo conflictivo el cual se entrevé por medio de metodologías humorística. A lo largo de cada capítulo se analiza un aspecto de la cultura desde el humor que ilustra las tensiones y las luchas que se producen por entender la propia situación y otorgarle un significado.

En primer lugar, el humor logró generar un espacio crítico y, sobre todo, pudo pasar la censura, haciendo partícipe al pueblo y dándole lugar para expresar opiniones, y denuncias. Un ejemplo claro de este tipo son los espacios creados en la revista *Humor Registrado*. Tanto la mesa redonda, creada para entablar una discusión entre jóvenes lectores con Alejandro Dolina, como las cartas de los lectores enviadas a la editorial constituyeron algunos de los espacios en los cuales estas formas de debate (y resistencia) tuvieron lugar.

Por su parte, el humor en la revista funcionó como herramienta enunciativa de problemáticas y conflictos presentados de forma alegorizada, humorizada o crítica. Ejemplos de este tipo fueron los gráficos que representaban al dictador africano Idi Amín Dada o la focalización en el sistema económico mediante la caricaturización del ministro de economía. Estrategias las dos que atacaron al sistema y su estructura sin focalizarse directamente en representantes militares lo que llevaría a la persecución.

A su vez, la revista como creadora de espacios enunciativos cumplió una función substancial en los años más avanzados de la dictadura. Desde el humor se enfrentó a los representantes de las fuerzas armadas, de forma directa, caricaturizándolos, y burlándose de ellos para mostrar sus abusos y sus falencias como gobernantes. En los últimos años de la dictadura, esta fuerza crítica ya se presentaba imparable. Más allá de los esfuerzos de las autoridades para autoprotegerse mediante la censura como fue el caso del fascículo 97, secuestrado y clausurado, la alianza implícita establecida entre la editorial y sus lectores había tomado mucha fuerza. El espacio creado en este caso por un medio humorístico, cumplió una función comunicativa importante para la sociedad que vivía en un estado general de silencio y transformó a la revista en un medio para discernir y expresarse.

La revista Humor moldeó a un sector de la cultura argentina desde sus páginas otorgándole un espacio de expresión y facilitando un medio para definirse a sí misma. Los lectores encontraron en esta publicación un medio para expresarse y a su vez para entender o tratar de entender su situación política y social conflictiva.

En el mismo contexto de violencia, el humor sirvió como un objetivo correctivo y didáctico como, por ejemplo, en las películas subvencionadas y aprobadas por el estado que intentaron moldear la conducta del público espectador. Las películas de Porcel y Olmedo fueron un ejemplo de este tipo donde las consecuencias negativas que resultaban de las conductas “inapropiadas” fueron ilustradas mediante el humor. Al mismo tiempo, sirvieron como un dispositivo de escape para que el espectador pudiera perderse en un cine que le permitía la risa fácil sin reflexión, crítica o cuestionamientos.

El caso de la utilización del humor con el fin normalizador de la violencia del régimen militar se ilustró con las películas de Ramón "Palito" Ortega, las cuales glorificaban sus bondades, la religión católica y el papel de la familia mostrando los valores básicos que constituían una sociedad modelo desde los ojos del poder. Estas películas ilustraban al joven ideal, católico y patriótico y a la mujer de familia, madre, casta y devota a su papel como esposa y en la sociedad.

En los dos casos, el fin de coartar al público fue disimulado mediante estrategias humorísticas en forma casi subliminal donde el espectador absorbía de forma pasiva el mensaje que se le quería transmitir. El humor basado en la superioridad, sobre todo, cumplió un papel muy importante para ilustrar las dinámicas sociales “correctas e incorrectas” que inculcaba el poder. Este tipo de humor fue absorbido positivamente por la cultura argentina transformándola, pero además transformando la forma de reír. Los estereotipos exaltados de los argentinos se vieron reflejados en muchos de los personajes de estas, llevando al cuestionamiento de si esa forma de ser argentina es la que deberíamos adoptar o no. El apego del público con esos personajes que le hicieron reír durante momentos difíciles fue tal que llevó a que pasaran a recordarse con cariño y a formar parte de la iconografía cultural.

Finalmente, el humor, o elementos particulares del humor, permiten la representación de los eventos del pasado desde lo gráfico y la ficción mediante perspectivas originales. Ejemplos de este tipo los encontramos en la obra gráfica de Carlos Trillo y Lucas Varela, *La herencia del coronel* que mediante la ficción lograron plasmar el trauma individual y social que dejó la época militar. Se representa una dura historia de torturas y abusos y la secuela de víctimas. La historia, en forma de novela

gráfica, invita a la reflexión en torno a la extensión del trauma después de dicho periodo. Se utilizan variados métodos humorísticos como incongruencias, humor negro y sarcasmo para atraer al lector y atraparlo en la historia que luego se agudiza y se muestra mucho más cruda de lo que se presumía al principio de la novela.

Los gráficos y trabajos conmemorativos de Rep también forman parte y cumplen una función importante en esta representación. Los mismos rompen la tradicional narrativa lineal y utilizan elementos del humor, como las caricaturas y las incongruencias, para provocar la reflexión y la acción social. Estos trabajos tienen un impacto en torno a la reconstrucción de la memoria colectiva porque imponen cierta presencia dada la naturaleza de su metodología. Como los murales, por ejemplo, que pasan a formar parte del ambiente haciendo difícil dar vuelta la cara al pasado y a la reflexión. De esta manera, sirven a su vez el objetivo de no olvidar para mantener el pasado vivo en la continua lucha por la justicia.

Asimismo, pensar este periodo arduo mediante el humor invita a tomar distancia de la violencia sufrida en el cuerpo por parte de los sobrevivientes que se proponen rememorar los hechos traumáticos mediante medios que hacen la información asimilable para el lector. El humor en este caso permite la articulación de los eventos dolorosos físicos y emocionales vividos por las víctimas quienes utilizan un humor cercano a la muerte y al dolor en donde la risa o mueca aparece más bien como aspecto liberador que ayuda a la asimilación de tan alto grado de violencia. En este caso, he demostrado cómo los escritores, Partnoy y Paoletti se valieron del humor como una herramienta discursiva para articular su historia personal dolorosa y para que esta fuera recibida de una forma más tolerable.

Alicia Partnoy utiliza el humor negro y morboso al referirse a sus captores y las situaciones límites, cercanas a la muerte que experimentó. Esto le sirve para amortiguar el impacto desmesurado de la situación que está viviendo. Mario Paoletti, por su parte, utiliza un humor en el cual el estímulo irrisorio es evidente y provoca la risa provocando la reflexión y la adquisición de información de primera mano del lector.

Estas diferentes aproximaciones logran una intervención de la cultura mediante el humor que logra reinterpretarla desde puntos de vistas no siempre considerados.

Asimismo, permiten lograr un mayor entendimiento en torno a las dinámicas sociales durante los momentos represivos; dinámicas que varían desde el apoyo popular a una revista humorística que se propone encontrar medios para la expresión, a la de coerción de una fuerza superior con intenciones represivas. A su vez, esta intervención cultural se produce al llevarse a cabo la función reconstructiva que da lugar a la expresión a posteriori de los hechos traumáticos y contribuye ampliamente a la formación de la memoria colectiva cultural incluyendo la multiplicidad de voces participantes valorando la amplia gama de capacidades creadoras.

Recordar el pasado y reconstruirlo desde lo cultural ayuda a entender el presente. Si bien la dictadura llegó a su fin el 30 de octubre de 1983, después de la impopular guerra de Malvinas con Gran Bretaña, las secuelas se perciben aún hoy en la sociedad. Las Abuelas de Plaza de Mayo siguen luchando para encontrar a sus nietos ultrajados, ahora adultos. Otros grupos se fueron formando a través de los años como el grupo H.I.J.O.S. que lucha en contra del olvido por las madres y padres desaparecidos durante el proceso. Los trabajos desde el arte, la literatura, el cine y las variadas ramas culturales son un continuo que forman parte del intrincado tejido que es la actual cultura argentina.

## Trabajos citados

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer*. Suhrkamp, 2006.
- Arcos-Palma, Ricardo. "II Congreso Colombiano De Filosofía." *Estética y Política En La Filosofía De Jacques Ranciere*, 2008, pp. 1–10.
- Avellaneda Andrés. *Censura, Autoritarismo y Cultura: Argentina 1960-1983*. Centro Ed. De América Latina, 1986.
- Basualdo, Eduardo B. "Capítulo 4. El Legado dictatorial. El nuevo patrón de acumulación De Capital, La desindustrialización y el ocaso de los trabajadores." *Cuentas Pendientes: Los cómplices económicos De La Dictadura*, by Horacio Verbitsky and Juan Pablo Bohoslavsky, Siglo Veintiuno Editores, 2013, pp. 81–99.
- Bohoslavsky, Juan Pablo. "Complicidad De Los Prestamistas." *Cuentas Pendientes: Los cómplices económicos De La Dictadura*, edited by Horacio Verbitsky and Juan Pablo Bohoslavsky, Siglo Veintiuno Editores, 2013, pp. 119–133.
- Burkart, Mara. *De Satiricón a HUM®: Risa, Cultura y política En Los años Setenta*. Miño y Dávila, 2017.
- Burkart, Mara. "La Caricatura Política Bajo La Dictadura Militar Argentina (1978-1983)." *Revista Contemporanea*, vol. 2, no. 4, 2014.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: Los Campos De concentración En Argentina*. Colihue, 2008.
- Cascioli, Andrés. *La Revista Humor y La Dictadura*. Colihue, 2013.
- Caufield, Rachel Paine, et al. "The Influence of 'Infoenterpropagainment' Exploring the Power of Political Satire as Distinct Form of Political Humor." *Laughing Matters: Humor and American Politics in the Media Age*, Routledge, 2008, pp. 3–17.
- CONADEP. *Nunca más*. Eudeba, 2011.
- Crespo, Victoria. "Legalidad y Dictadura." *Argentina, 1976: Estudios En Torno Al Golpe De Estado*, by Clara E. Lida et al., El Colegio De México, 2008.
- Critchley, Simon. *On Humor*. Routledge, 2010.
- De La Torre, Iván de. *100 años De Historieta Argentina*. Ediciones Lea, 2014. Kindle
- Dolina, Alejandro. *Crónicas Del ángel Gris*. Booket, 2007.

Franco, Marina. “Nuevas Miradas Sobre El ‘Documento Final’ y Las Tensiones Políticas En Torno Al ‘Problema De Los Desaparecidos’ En La Etapa Final De La Dictadura Argentina.” *Antíteses*, vol. 11, no. 21, 2018, p. 244., doi:10.5433/1984-3356.2018v11n21p244.

Ford CV, Spaulding RC. The Pueblo Incident: A Comparison of Factors Related to Coping With Extreme Stress. *Arch Gen Psychiatry*. 1973;29(3):340–343. doi:10.1001/archpsyc.1973.04200030038005

Gaggiotti, Hugo. “El Discurso Urbano como Condicionante del Discurso Cultural. El Caso De La Revista Humor Registrado De Buenos Aires, Argentina.” *America*, vol. 15, no. 1, 1996, pp. 389–400., doi:10.3406/ameri.1996.1210.

Gervais, Matthew, and David Sloan Wilson. “THE EVOLUTION AND FUNCTIONS OF LAUGHTER AND HUMOR: A SYNTHETIC APPROACH.” *The Quarterly Review of Biology*, vol. 80, no. 4, 2005, pp. 395–430., doi:10.1086/498281.

Gociol, Judith, and Hernan Invernizzi. *Cine y Dictadura: La Censura Al Desnudo*. Capital Intelectual, 2006.

Gruner, Charles R. *The Game of Humor: a Comprehensive Theory of Why We Laugh*. Transaction Publishers, 2000.

Guillard, Amandine. “Las Cárceles De La Última Dictadura Argentina: Espacios De Formación y Creación.” *A Contra Corriente. Una Revista De Estudios Latinoamericanos*, vol. 16, no. 2, 2019, pp. 40–56.

Heredia, Mariana. “Ideas Economicas y Poder Durante La Dictadura.” *Cuentas Pendientes: Los cómplices económicos De La Dictadura*, by Horacio Verbitsky and Juan Pablo Bohoslavsky, Siglo Veintiuno Editores, 2013, pp. 47–63.

*Humour and Social Protest*, by Marjolein C. 't. Hart and Dennis Bos, Cambridge University Press, 1997.

Jelin, Elizabeth. *Los Trabajos De La Memoria*. Siglo XXI De España, 2002.

Jelin, Elizabeth. “Víctimas, Familiares y Ciudadanos/as: Las Luchas Por La Legitimidad De La Palabra.” *Cadernos Pagu*, no. 29, 2007, pp. 37–60., doi:10.1590/s0104-83332007000200003.

Krikmann, Arvo. “Contemporary Linguistic Theories of Humour.” *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, vol. 33, 2006, pp. 27–58., doi:10.7592/fej2006.33.kriku.

- Laitano, Guillermina. "El Gobierno Carcelario En La Última Dictadura Argentina: La Experiencia De Las Presas Políticas (Villa Devoto, 1975-1981)." *Izquierdas*, no. 38, 2018, pp. 1–22., doi:10.4067/s0718-50492018000100001.
- Linell, Per. *Rethinking Language, Mind and World Dialogically: Interactional and Contextual Theories of Human Sense-Making*. IAP - Information Age Information Publ., 2010.
- López, Mabel Amanda. "Espacio Representado: Espacio Significado. Del Espacio Como Creacion Subjetiva." *Espacio Social y Espacio Simbolico, Territorios Del Diseno*, edited by Daniel Vidable, Wolkowicz Editores, 2015, pp. 121–142.
- López, Rolando Jorge. "Existencia Resistencial Del Cine Latinoamericano." *El Estado y El Cine Argentino: Textos y Documentos*, Instituto Superior De Cine y Artes Audiovisuales, 2005, pp. 49–90.
- Luciani, Laura L. "Capitulo 3. Las Políticas Hacia Los Jóvenes En Las Fuerzas Armadas." *Juventud En Dictadura. Representaciones, Políticas y Experiencias Juveniles En Rosario (1976-1983)*, Universidad Nacional De La Plata, 2017, pp. 115–119.
- Marinkovich, Juana. "El análisis del discurso y la intertextualidad." *Boletín de Filología [En línea]*, 37.2 (1998): Pág. 729-742. Web. 8 may. 2021
- Martin, Rod A. *The Psychology of Humor: an Integrative Approach*. Elsevier, 2007.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics: Writing and Art*. Harper Perennial, 1994.
- Merino, Ana. *El cómic hispánico*. Cátedra, 2003.
- Morreall, John. *Humor Works*. HRD Press, 1997.
- . *Taking Laughter Seriously*. SUNY Pr, 1983.
- . *The Philosophy of Laughter and Humor*. State University of New York Press, 1987.
- Nilsen, Don L. F., and Jonathan S. Morris. "Political Cartoons. Zeitgeist and the Creation and Recycling of Satirical Symbols." *Laughing Matters: Humor and American Politics in the Media Age*, edited by Jody C. Baumgartner, by Allen Pace Nilsen, Routledge, 2008, pp. 67–79.
- Oesterheld, H. G., and López Solano Francisco. *El Eternauta II: 1976*. Doedytores, 2012.
- Oring, Elliott. *Joking Asides: the Theory, Analysis, and Aesthetics of Humor*. Utah State University Press, 2016.



- Paoletti, Mario. *A Fuego Lento*. V Centenario, Comisión De Murcia, 1993.
- . *Mala Junta*. Editorial De Belgrano, 1999.
- . *Memorias De Un Renegado. Historias De La Cárcel. Y Del Exilio. Y Del Desexilio*. Editorial UNQ, 2020.
- Partnoy, Alicia, et al. *The Little School: Tales of Disappearance & Survival*. Cleis Press, 1998.
- Partnoy, Alicia. “Cuando Vienen Matando: On Prepositional Shifts and the Struggle of Testimonial Subjects for Agency.” *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 121, no. 5, 2006, pp. 1665–1669., doi:10.1632/pmla.2006.121.5.1665.
- Partnoy, Alicia. “Disclaimer Intraducible: My Life / Is Based / on a Real Story.” *Biography*, vol. 32, no. 1, 2009, pp. 16–25., doi:10.1353/bio.0.0070.
- Pastoriza, Lila. *Terrorismo de Estado y vida cotidiana. Aproximación al tema a partir de testimoniales de distintos niveles de participación y politización. II Seminario Internacional Políticas de Memoria -CCHCONTI*. Buenos Aires. 5-7 de octubre de 2009.
- Rancière, Jacques, and Ariel Dilon. *El Espectador Emancipado*. Ediciones Manantial, 2019.
- Rep, Miguel, and Jorge Repiso. *Evita Nacida Para Molestar*. Planeta, 2019.
- . *Bellas Artes*. Sudamericana, 2004.
- Repiso, Miguel. “Human Human Rights.” Layers of Memory and the Discourse of Human Rights: Artistic and Testimonial Practices in Latin America and Iberia. Ed. Ana Forcinito. Hispanic Issues On Line (Spring 2014): 197–214. Web
- “Risky Business: Political Jokes under Repressive Regimes.” *Joking Asides the Theory, Analysis, and Aesthetics of Humor*, by Elliott Oring, Utah State University Press, 2016, pp. 109–128.
- Rodríguez, Laura Graciela. “Cultura y Dictadura En Argentina (1976-1983). Estado, Funcionarios y Políticas.” *Anuario Colombiano De Historia Social y De La Cultura*, vol. 42, no. 2, 2015, pp. 299–325., doi:10.15446/achsc.v42n2.53338.
- Rothbart, Mary K. “Incongruity Problem-Solving and Laughter.” *Humor and Laughter*, 2017, pp. 37–54., doi:10.4324/9780203789469-3.

Ruderer, Stephan. “‘Nuestra Arma Más Sólida Es Nuestra Religión’ El Terrorismo De Estado Como Guerra Justa Durante La Dictadura Argentina.” *Jahrbuch Für Geschichte Lateinamerikas – Anuario De Historia De America Latina*, vol. 52, no. 1, 2015, doi:10.7767/jbla-2015-0115.

Salomone, Alicia. “Afirmación Subjetiva y Deber De Memoria En La Escuelita, De Alicia Partnoy.” *Clepisdra. Revista Interdisciplinaria De Estudios De Memoria*, vol. 1, Mar. 2014, pp. 176–191.

Taiana, Jorge E. “La Geopolítica Internacional De Los Apoyos Económicos.” *Cuentas Pendientes: Los cómplices económicos De La Dictadura*, edited by Horacio Verbitsky, by Juan Pablo Bohoslavsky, Siglo Veintiuno Editores, 2013, pp. 65–77.

Trillo, Carlos, and Lucas Varela. *La Herencia Del Coronel*. Dibbuks, 2010.

Varea, Fernando G. *El Cine Argentino Durante La Dictadura Militar 1976 - 1983*. Ed. Municipal, 2008.

### **Entrevistas realizadas por mí**

Mario Paoletti, realizada el 15 de julio de 2018

Miguel Repiso, realizada el 3 de mayo 2020

### **Entrevistas y documentales consultados**

Cancio, José Luis. *Hora Cero: un documental sobre Héctor Germán Oesterheld.. La pintada*

producciones. 2004. Video <https://www.youtube.com/watch?v=q-jYQNOPrF0>. Web.

Cascioli, Andrés. Entrevista con Cristina Mucci en *Los 7 locos*. Programa televisivo. Canal 7,

Argentina. 2005. <https://www.youtube.com/watch?v=JB3DQOUul38>. Acceso enero 10 de 2020. Web.

Inauguración del Mundial '78 y discurso de Videla. Archivo histórico RTA <https://www.archivorta.com.ar/asset/ceremonia-de-apertura-del-mundial-78-01-06-1978/> Acceso enero 20 de 2020. Web.

Actas están digitalizadas y son de acceso libre en <http://www.mindef.gov.ar/archivosAbiertos/index.php>. La documentación no digitalizada está disponible en la BFA y el catálogo completo en el sitio web indicado.

## **Películas**

*Amigos para la aventura.* Dir. Ramon Palito Ortega, con la participación de Palito Ortega, Carlos Monzán. Chango Producciones. 1978. Web.

*Basta de mujeres.* Dir. Hugo Moser, con la participación de Alberto Olmedo y Susana Giménez. Aries cinematográfica Argentina, 1977. Web.

*Brigada en acción.* Dir. Ramon Palito Ortega, con la participación de Palito Ortega, Carlos Balá y Juan Carlos Altavista. Chango Producciones. 1977. Web.

*Dos locos en el aire.* Dir. Ramon Palito Ortega, con la participación de Palito Ortega, Carlos Balá y Evangelina Salazar. Chango producciones. 1976. Web.

*El gordo de América.* Dir. Enrique Cahen Salaberry, con la participación de Jorge Porcel y Jorge Martínez. Aries cinematográfica Argentina, 1976. web

*Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo.* Dir. Hugo Moser, con la participación de Alberto Olmedo y Moria Casán. Aries cinematográfica Argentina, 1978. Web.

*Los hombres piensan solo en eso.* Dir. Enrique Cahen Salaberry, con la participación de Alberto Olmedo, Jorge Porcel y Susana Giménez. Aries cinematográfica Argentina, 1976. Web

*Los turistas quieren guerra.* Dir. Enrique Cahen Salaberry, con la participación de Alberto Olmedo y Jorge Porcel. Aries cinematográfica Argentina, 1977. Web.